

Copyright
by
Ingrid Robyn
2012

**The Dissertation Committee for Ingrid Robyn certifies that this is the approved version
of the following dissertation:**

Rostros del reverso
José Lezama Lima en la encrucijada vanguardista

Committee:

César A. Salgado, Supervisor

Jossianna Arroyo Martínez

Naomi Lindstrom

Júlio Pimentel Pinto

Sonia Roncador

Rostros del reverso
José Lezama Lima en la encrucijada vanguardista

by

Ingrid Robyn, B.A.; M.A.

Dissertation

Presented to the Faculty of the Graduate School of
The University of Texas at Austin
in Partial Fulfillment
of the Requirements
for the Degree of

Doctor of Philosophy

The University of Texas at Austin
May 2012

Agradecimientos

“Ecos de poesías leídas, ancestrales conversaciones de sobremesa”. Así definió Lezama, en cierta ocasión, la poesía. Lo mismo, creo, se podría decir de las tesis. El camino hacia la sobremesa es largo: de la lista de compras a la cocina, de las ollas burbujeantes a la mesa puesta, son muchos los que contribuyen en el vasto proceso que culmina en la degustación de una tesis. Y nadie, en este proceso, ha sido tan preciso e imprescindible como César Augusto Salgado. Por su conocimiento, generosidad, y claro, paciencia – que para su servidora no puede ser poca –, César me ha servido de hueso para el caldo a cuchillo; de harina para el pastel a cucharita para el café. Mi gratitud seguirá revocándose en el estómago mucho más allá del inevitable digestivo – en el buen sentido. A Julio Pimentel Pinto, sin el cual no habría ni siquiera lista de compras, por haberme conducido al banquete. A Sonia Roncador y Naomi Lindstrom, que me han acompañado desde el principio de ese largo proceso que resultó en mi candidatura doctoral, por toda la ayuda con las compras, la selección de los ingredientes, por la necesaria prueba de sal antes de llevar el plato a la mesa; por los conocimientos y conversaciones compartidos. A Jossianna Arroyo Martínez, que aceptó mi invitación a la cansada tarea de participar de esta cena de última hora, pero que ha sido siempre maestra y compañera, entre pavochones y palos de ron. A los maestros que se fueron (algunos, tristemente, en el sentido fuerte de la palabra), pero que dejaron su marca: Jaime Nicolopolus, Stanislav Zimic, Vance Holloway, y tantos otros. Sin sus especias este trabajo sabría a sopa de piedra. Y, claro, a Lorenzo García Vega, ni profesor en serio, ni maestro en broma, pero sin cuya inspiración ni sopa de piedra habría; por el apetito.

Entre sobremesas, cenas, tragos e insomnios compartidos, las conversaciones con los colegas, lecturas mutuas y hasta traducciones han sido una parte inestimable del

trabajo de escritura de esta tesis. A Omar Vargas me faltan palabras de agradecimiento. Digamos sencillamente que, en el mundo de las sobremesas, Omar sería así como “the icing on the cake”; preciso e imprescindible. A Enrique González Conti, compañero de chistes y jornadas, por las aventuras cubanófilas, las cubanas y otras menos ilustres, entre ciclones, pollos voladores y muchos, muchos guarapos. A Sean Manning, con sus sutilezas y artes del ingenio, sagaz lector y traductor mío, de Lezama, de García Vega; por las tazas de café. A Paula Park y Rodrigo Lopes de Barros, por las tertulias vespertinas y noches sarduyanas, por las lecturas a muchas voces entre summer rolls y generosas dosis de pisco sour. A Ernesto Ortiz Díaz y sus baklavas, a Margarita Pintado Burgos y Sergio Delgado, colegas, compañeros tesiteros y lectores, en y a la distancia; les agradezco cada palabra y gota de cerveza compartidas.

Todo banquete implica trabajo duro, y a veces, casi invisible. Hay que cortar la cebolla, majar el ajo, revolver el cocido, poner los platos sobre la mesa, servir el café, lavar los trates. A Laura Rodríguez, por descifrar cada una de las recetas y orquestar el trabajo en la cocina, desde el principio al fin del banquete; sin su ayuda hubieran sido muchos los platos rotos. Al personal de la Benson Library, por ofrecerme la loza, por los ingredientes fatales y otros insospechados. A Jorge Fornet y todo el personal de Casa de las Américas, por el necesario perejil para el decorado de los platos; a Graziella Pogolotti, investigadores y archiveros de la Fundación Alejo Carpentier, por ofrecerme una silla en la mesa del escritor; a Araceli García Carranzas y Luisa Campusano, por las conversaciones y secretos de cocina; a Nancy Machado, por abrir la Biblioteca Nacional José Martí después de encerrado el servicio de mesa.

En cada cena, en cada plato, en cada tesis, es la combinación de los elementos, de los ingredientes, lo que realmente cuenta. Y hay aquellos cuya presencia, de tan ineludibles, a veces sólo percibe el cocinero. A Lydia Huerta y Rodrigo Valim, amigos,

compañeros, mulletilla, por las muquecas capixabas y caipirinhas; a la nena – también conocida como Azahara Palomeque Recio – y su Marco Alves, por los cigarrillos compartidos después de la cena. A Luis Othoniel Rosa, mi sofrito; a mi familia, Paul Emile Robyn, Maria Helena de Souza Robyn y Nathalie Robyn, por el aceite. Que la lectura no sea indigesta. ¡Salud!

Rostros del reverso
José Lezama Lima en la encrucijada vanguardista

Ingrid Robyn, Ph.D.

The University of Texas at Austin, 2012

Supervisor: César A. Salgado

This dissertation reassesses the dialogues between the aesthetic and cultural projects of Cuban writer José Lezama Lima (1910-1976) and the avant-garde, in both its European and Latin American manifestations. My main assertion is that Lezama Lima's negative appraisals of the avant-garde are more a *symptom* of his will-to-power and self-legitimization than a categorical rejection of avant-garde values. My work thus revises the critical consensus that fixates on Lezama Lima's presumed rejection of the avant-garde by documenting the deep relationships between texts and *contexts*, that is to say, between his *poiesis* and the intellectual, artistic and cultural manifestations that conform the late '30s and '40s Cuban scenario, to which the pervasiveness of European and Latin American avant-garde movements such as *muralismo* were fundamental. I hence consider Lezama Lima's intricate engagement with avant-garde manifestations in the visual arts, an essential element in his aesthetics underestimated by critics despite the centrality of the concept of *image* to his works, and the attention 20th century art and thought gave to vision and *visuality*, as shown by critics Martin Jay and Mary Ann Caws. My dissertation thus explores the interconnections between intellectual, literary and visual art history in order to demonstrate how, despite his critical pronouncements against the avant-garde's will-to-novelty and rejection of tradition, Lezama Lima actually incorporates several avant-garde *topoi* and techniques into his works (such as André Breton's concept of "objective chance" and Pablo Picasso's "completive technique"), in direct response to the epistemological shift they embody – a shift that has deeply impacted the contemporary regime of perception and patterns of representation. By driving Lezama Lima's works back to its original contexts, my dissertation represents an important contribution to Cuban avant-garde criticism and its relationship to the broader cultural context of the avant-garde in Latin America and Europe, dialoguing with recent theories that emphasize the impact of the avant-garde on the establishment of contemporary regime of perception and patterns of representation as well.

Índice

Ilustraciones	x
Abreviaciones	xi
Introducción	1
Capítulo 1: Entre pulpos e insectos: por un arte de la contra-vanguardia	23
1.1 Las no-vanguardias de Lezama Lima.....	26
1.2 Entre pulpos e insectos: contrapunteos entre el “anti-formalismo” y el “formalismo racionalista” del arte contemporáneo.....	41
1.3 Novedad y originalidad	61
1.4 La polémica con Jorge Mañach.....	74
1.5 Por un arte de la contravanguardia	88
Capítulo 2: Entre excepciones morfológicas y la morfología de la excepción: el surrealismo clásico de Lezama Lima.....	93
2.1 Fenomenología de lo maravilloso: real maravilloso, maravilloso natural y el nacimiento del automatismo.....	96
2.2 Un golpe de dados: <i>mirabilia</i> y azar	117
2.3 Una poética del azar: azar objetivo y azar concurrente	129
2.4 Entre excepciones morfológicas y la morfología de la excepción: el azar en <i>Oppiano Licario</i>	138
2.5 Puertas que se abren, puertas que se cierran: el comienzo de la <i>otra</i> novela	167
Capítulo 3: El oficio de la mirada: cubismo, surrealismo y artes visuales	176
en José Lezama Lima	176
3.1 Retrato de un escritor americano como un pintor de vanguardia inocente: Henri Rousseau y Pablo Picasso.....	185
3.2 Por un ojo analítico: José Lezama Lima y el cubismo en la encrucijada óptica del arte contemporáneo.....	214
3.3 ¿Hacia un cubosurrealismo?: el arte del <i>collage</i> en <i>Muerte de Narciso</i>	229

3.4 De lo gris al verde: la pintura de vanguardia cubana en la encrucijada óptica del arte contemporáneo.....	242
Epílogo.....	252
Referencias Bibliográficas.....	255

Ilustraciones

Figura 1: Pablo Picasso. <i>Still Life With Chair Caning</i> . 1912. Collage con óleo, tela y cuerda. Musée National Picasso, Paris.	180
Figura 2: Henri Rousseau. <i>El sueño</i> . 1910. Óleo sobre lienzo. Nueva York, The Museum of Modern Art.	196
Figura 3: Henri Rousseau. <i>Floresta tropical con monos</i> . 1910. National Gallery of Art, Washington D.C.	205
Figura 4: Pablo Picasso. <i>Les Demoiselles d'Avignon</i> . 1907. Óleo sobre lienzo. The Museum of Modern Art, Nueva York.	211
Figura 5: Pablo Picasso. <i>Guernica</i> . 1937. Óleo sobre lienzo. Museo Reina Sofia, Madrid.	218
Figura 6: Nicolás Poussain. <i>Écho et Narcisse</i> . Segundo tercio del siglo XVII. Óleo sobre lienzo. Gemäldegalerie Alte Meister, Dresden.	234
Figura 7: Salvador Dalí. <i>Metamorfosis de Narciso</i> . 1937. Óleo sobre lienzo. The Tate Gallery, Londres.	235

Abreviaciones

Para facilitar la ubicación de las obras de José Lezama Lima citadas a lo largo de este trabajo, hemos utilizado los siguientes códigos:

[C] *Cartas*

[D] *Diarios*

[EA] *La expresión americana*

[IP] *Imagen y posibilidad*

[MN] *Muerte de Narciso*

[OC] *Obras completas*

[OP] *Oppiano Licario*

[P] *Paradiso*

Introducción

Es bajo el sugestivo título de “Rostros del reverso” que el *enfant terrible* del grupo reunido alrededor de la revista *Orígenes* (1944-1956), Lorenzo García Vega, anuncia textual y públicamente su ruptura con el grupo auspiciado por el escritor cubano José Lezama Lima (1910-1976)¹. En este texto – publicado en la misma revista, en el año de 1952 –, García Vega revela no sólo su desilusión ante el proyecto estético-cultural defendido por el grupo, sino su desilusión general ante la realidad – o como la llama el autor, “irrealidad” – cubana. *Orígenes* fue la última y más importante revista de arte y literatura editada por Lezama, en colaboración con el ensayista José Rodríguez Feo. Antes del aparecimiento de *Orígenes*, Lezama había ya creado y editado otras tres revistas: *Verbum* (1937) – que sólo contó con tres números –, *Espuela de Plata* (1939-41) y *Nadie parecía* (1942-44). Alrededor de esas revistas, se reunieron los nombres de intelectuales y escritores cubanos como Cintio Vitier, Fina García Marruz, Ángel Gaztelu, Eliseo Diego, Gastón Baquero, Virgilio Piñera y otros; su importancia para el escenario cultural de la Cuba republicana fue inestimable.²

¹ García Vega era el más joven entre los escritores agrupados al rededor de *Orígenes*, y fue a través de ella que publicó sus primeras obras, como *Espirales del cuje* (1951), ganadora del Premio Nacional de Literatura en el año de 1952. Fue también García Vega el origenista que más se acercó a las vanguardias, especialmente el surrealismo, lo cual como veremos, está entre las razones que determinaron su ruptura con el grupo. Con respecto a las relaciones del poeta con Lezama y otros miembros del grupo reunido al rededor de la revista – especialmente Cintio Viter –, consultar los ensayos de César Salgado, “The novels of Orígenes” y “Orígenes ante el Cincuentenario de la República”.

² Para un testimonio sobre los “años de *Orígenes*”, consultar las obras de Cintio Viter – *La aventura de Orígenes* –, Fina García Marruz – *La familia de Orígenes* –, y García Vega – *Los años de Orígenes* y *El oficio de perder*. Con respecto a la revista de *Orígenes* y su proyecto estético-cultural, consultar los ensayos de

En “Rostros del reverso” – texto fuertemente informado por el existencialismo, corriente de pensamiento rechazada por la mayoría de los origenistas –, García Vega pone al descubierto la carencia de base de las esperanzas “salvacionistas” y critica el redentismo nacionalista que animaba la literatura producida por el grupo – “la salvación a través de la poesía”, como la llamaba Lezama Lima –, denunciando, a vísperas de la celebración del cincuentenario de la república, la “pobreza” de las artes y de la realidad cubanas³:

Esto de escribir sobre el Cincuentenario me venía con mis preocupaciones sobre el poema. Pensaba en la nada que por ahora pesa sobre nuestra expresión. [...]

Motivos del Cincuentenario. Ese grotesco frío de nuestra realidad en contacto con nuestros pocos mundos expresivos. Irrealidad de nuestra expresión, pero también irrealidad descensional de nuestro ambiente.

Es que la violencia pasiva de nuestra circunstancia ha llegado a influir en nosotros, dándonos un color, un matiz. ¿Qué es eso sino una cautela, ese enredarse en si mismos que caracteriza todas nuestras reuniones? (34)

Con “nuestras reuniones” García Vega se refiere a las reuniones que celebraban periódicamente los escritores de *Orígenes*, y que el autor interpreta aquí como un ritual solipsista e improductivo, un “enredarse en si mismos”. Para García Vega por lo tanto, *Orígenes* no sería sino una respuesta alienada y alienante a la “frustración” de la república y el “vacío” elemental que caracterizaría la realidad cubana, tanto al nivel

Alessandra Riccio, José Prats Sariol, Raúl Hernández Novás, y también las obras de Jorge Luis Arcos – *Orígenes: la pobreza irradiante* – y Duanel Díaz – *Los límites del origenismo*.

³ Con respeto al nacionalismo salvacionista que animó a los escritores reunidos alrededor de *Orígenes* y sus relaciones con la “frustración republicana”, consultar el ensayo de Rafael Rojas, “*Orígenes and the Poetics of History*”, y también la obra de Duanel Díaz, *Los límites del origenismo*.

político, como artístico-cultural. García Vega luego desarrollaría esta crítica a cabalidad en *Los años de Orígenes*.

Pero “Rostros del reverso” no acomete en contra del proyecto origenista sólo al nivel ideológico: la misma forma y tono del texto denuncia la existencia de fuertes divergencias *estéticas* en relación al grupo. Presentado como una suerte de diario de cortísima duración, aparentemente sin retoques, casi como un flujo de conciencia, el texto de García Vega se ofrece como el *reverso* perfecto del marcado anti-vanguardismo origenista, para el cual el surrealismo – tendencia que suscribía García Vega – encarnaba todo lo que, al parecer, los escritores reunidos alrededor de la revista más aborrecían en las vanguardias. A la salvación, García Vega opone el nihilismo existencialista; a la inmanencia, la contingencia y lo inmediato; a la abundancia y el preciosismo verbales, la pobreza y el “descuido” en relación a la palabra; a la plenitud de la imagen, el vacío y la concretud de los objetos que le rodean. ¿Por qué, entonces, darle el título de *Rostros del reverso* a un trabajo que pretende precisamente ofrecer una interpretación de rol de las vanguardias en el proyecto estético-cultural del principal escritor al que se asocia el origenismo, José Lezama Lima?

La respuesta es simple. Antes que nada, aunque el texto de García Vega se ofrezca como el reverso aparente del proyecto estético-cultural lezamiano, no deja de estar informado por este mismo proyecto. Puesto de manera sencilla, sin Lezama no existiría “Rostros del reverso”. Como no existirían *Los años de Orígenes* y *El oficio de perder*, los dos grandes ensayos memorialísticos de García Vega, sin *Espiraes del cuje*,

novela-poema de corte autobiográfico promocionada por el grupo *Orígenes* y fuertemente influenciada por Lezama. La misma predilección de García Vega por el género memorialístico es una clara herencia del origenismo: aunque Lezama no lo haya practicado directamente – a diferencia de otros escritores reunidos alrededor de la revista, como Vitier y García Marruz – su obra está llena de referencias autobiográficas. Pero no es exactamente el conflicto entre García Vega y Lezama, o entre García Vega y el grupo *Orígenes* lo que nos interesa aquí. La clave para la elección de este título está en la palabra *reverso*, en las predilecciones estéticas que animaron la ruptura de García Vega con el grupo reunido alrededor de *Orígenes*.

Es un verdadero lugar común de la crítica clasificar a Lezama como un escritor *pos*, o lo que es más, *anti-vanguardista*. Vitier, tal vez el crítico más “autorizado” de Lezama⁴, ha sido particularmente enfático al subrayar el rechazo que el autor y los demás escritores reunidos alrededor de la revista *Orígenes* expresaron con relación a las vanguardias. Hablando de la “aventura” de *Orígenes*, afirma Vitier:

Si algo caracterizó a los poetas que podemos llamar conductores del mensaje central de *Orígenes* (1944-56) [Lezama siendo el principal de ellos], fue su distanciamiento, no sólo de las superficiales cabriolas del efímero y desvaído vanguardismo cubano, cuyo órgano, predominantemente ensayístico, fue la

⁴ Me refiero antes que nada a su centralidad para el proceso de “rehabilitación oficial” del autor. Este proceso, iniciado poco después de su muerte, como lo puntúa Duanel Díaz en *Los límites del origenismo*, recibiría particular impulso durante las celebraciones de los cincuenta años de la revista *Orígenes*, y tendría por consecuencia la obliteración de los aspectos tal vez más radicales de la obra del autor, relacionables precisamente a la herencia de las vanguardias.

Revista de Avance (1927-30), sino incluso de las mejores consecuencias que se derivaron de su impulso: las llamadas poesía “pura” y “social”. (1994, 66)⁵

Aserciones como ésta abundan en la obra de Vitier, lo cual, dada su posición “privilegiada” en la historia de la crítica lezamiana, terminó tal vez contribuyendo para la consolidación de cierta imagen de Lezama como un “anti-vanguardista empedernido”. Si bien respaldada por algunas declaraciones del mismo Lezama, esta imagen ha tenido como resultado la obliteración de los complejos diálogos que en realidad se observan entre la obra del autor y las vanguardias, y tal vez sea la principal causa de la carencia de trabajos que se enfoquen en este tema.

El rechazo que expresó Lezama explícitamente en relación a las vanguardias está lejos de ser absoluto. Esconde, cifradamente, una lectura atenta del archivo vanguardista y un intrincado proceso de incorporación de temas, problemas y técnicas característicos de las vanguardias. Su mismo esfuerzo en contraponerse a las vanguardias, en construirse como autor-persona mediante un abierto anti-vanguardismo, implica ya la adopción de una actitud característicamente vanguardista por parte del autor: la negación de sus predecesores inmediatos y el deseo de romper

⁵ Como veremos en el primer capítulo, la *Revista de Avance* fue el principal órgano del vanguardismo cubano y principal blanco – o más bien, *nudo patógeno* – de los ataques lezamianos a las vanguardias. Ya los términos “poesía pura” y “poesía social” se refieren a las dos tendencias dominantes que emergieron en la poesía cubana en el llamado “pos-vanguardia”: una basada en el fundamento de que el arte debería centrarse exclusivamente en cuestiones estéticas, derivada de la poesía pura española; y otra marcada por el compromiso político-social, la preocupación ante las realidades cubanas. Como afirma Vitier, es como un intento de alejarse tanto del vanguardismo cubano como de esas dos tendencias, herederas ellas también de las vanguardias, que se erige la revista *Orígenes*. Con respecto a la *Revista de Avance* y la polémica que sostuvo Lezama con su editor, Jorge Mañach, consultar las obras de Celina Manzoni, *Un dilema cubano*, y Duanel Díaz.

con el *status quo* estético-cultural, aunque tal negación se manifieste ante todo en el sentido de rescatar tradiciones rechazadas por las vanguardias⁶. Es en gran medida como estrategia de auto-legitimación en el escenario intelectual y cultural cubanos que se deben entender los ataques lezamianos a las vanguardias. Eso no implica, sin embargo, que las vanguardias no hayan también informado *positivamente* la obra del autor, de la que no sólo se desprende una serie de *topoi* y técnicas tomados de las vanguardias, sino una abierta admiración hacia el cubismo y la pintura experimental cubana, por ejemplo. De ahí hablar de las vanguardias como el reverso *aparente* del proyecto estético-cultural lezamiano. Lo que pretendemos en este trabajo es ofrecer una suerte de lectura a contra-pelo, de deslindar ese reverso aparente del proyecto estético-cultural lezamiano, para el cual la influencia de las vanguardias, al contrario de lo que luce afirmar el autor, ha sido en realidad absolutamente central. Los espejos, metáfora tan marcadamente barroca, no nos devuelven nuestra imagen, sino nuestra imagen *revertida*. Sólo podemos tener una imagen de nosotros mismos a través de su reverso. Y es ese reverso, ese *otro* rostro del “anti-vanguardista” José Lezama Lima lo que pretendemos revelar a través de este trabajo.

⁶ Es ese deseo de ruptura con la tradición lo que inspira a Octavio Paz a caracterizar la tradición moderna como una “tradición de la ruptura”. De acuerdo a Paz, esa tradición de la ruptura es algo que se inaugura precisamente con las vanguardias, relacionándose a su ideal de originalidad en cuanto “originalidad absoluta” y su deseo de hacer *tabula rasa* de la tradición. Con respecto al ímpetu de negación implicado en la manera como los vanguardistas se relacionaron con la tradición y el *status quo*, consultar también el capítulo “The concept of a movement”, de la obra de Renato Poggioli.

Las críticas lezamianas a las vanguardias se resumen a dos puntos principales: 1. el rechazo a la tradición y la actitud combativa hacia sus predecesores que implicaron la “novolatría” vanguardista⁷; y 2. la pugna entre formalismo racionalista y anti-formalismo, o si se quiere, arte “deshumanizado”⁸, purista, y un arte “demasiado humano” en su rechazo al cuidado formal, invariablemente comprometido con la realidad social y política del momento – como lo había sido en sus orígenes el surrealismo, tal vez la tendencia de vanguardia de mayor persistencia en América Latina⁹. En Latinoamérica, como lo demuestran Celina Mazoni, Jorge Schwartz y Vicky Unruh, por citar algunos nombres, esta pugna en gran medida se tradujo como una batalla entre el *cosmopolitismo* de ciertos sectores de la vanguardia – como el creacionismo de Vicente Huidobro y el ultraísmo de Jorge Luis Borges –, y el *nacionalismo* que caracterizó, por ejemplo, el indigenismo de José Carlos Mariátegui en el Perú, el muralismo de Diego Rivera en México, la antropofagia de Oswald y Mário de Andrade en Brasil, y la poesía negrista de Luis Palés Matos y Nicolás Guillén en el ámbito caribeño. Para críticos y escritores como Emir Rodríguez Monegal, Carlos Fuentes y Alejo Carpentier, es la “superación” de la novolatría vanguardista y la “solución” de esa

⁷ “Novolatría” es el término que utiliza Schwartz al referirse al afán con que los vanguardistas persiguieron lo nuevo y/o novedoso.

⁸ La expresión “arte deshumanizado”, utilizada con frecuencia por Lezama, fue cuñada por José Ortega y Gasset en *La deshumanización del arte* (1925). En este ensayo, el crítico analiza el arte contemporáneo – el arte de vanguardia – como expresión de una primacía de la forma sobre el contenido humano del arte, defendiendo la superioridad de este tipo de expresión artística en relación, por ejemplo, al arte de tipo realista.

⁹ A pesar de los ataques que sufrirían los surrealistas por parte de los comunistas – tanto en Europa como en Cuba –, es como un proyecto de revolución política y social que André Breton concibió originalmente el surrealismo. Volveremos a este punto en el segundo capítulo de este trabajo.

dicotomía entre nacionalismo y cosmopolitismo, arte y política lo que caracterizaría la pos-vanguardia latinoamericana, preparando el terreno para el llamado *boom* de la novela latinoamericana¹⁰. Es lo que sugieren en *Narradores de esta América*, *La nueva novela latinoamericana* y *La novela latinoamericana en vísperas de un nuevo siglo*, respectivamente. En estas y otras obras del mismo periodo – como por ejemplo los ensayos que componen el volumen colectivo *América Latina en su literatura* –, se defiende la idea de que con el *boom* de la novela latinoamericana la literatura producida en el continente había atingido su “madurez”. Esta “madurez” estaría asociada a dos factores principales: 1. una suerte de reconciliación entre la experimentación formal característica de las vanguardias y el realismo defendido por los que optaron por una literatura de compromiso, en otras palabras, una reconciliación entre forma y fondo como manera de expresarse una identidad cultural latinoamericana a través de su literatura; y 2. asociado a eso, una conciliación entre nacionalismo y cosmopolitismo que le había permitido a la literatura latinoamericana adquirir una identidad propia sin dejar de “estar al día” con los debates teóricos que animaban la literatura europea.

No obstante, como lo demuestra Paz, la “tradición de la ruptura que caracterizó las vanguardias en realidad es algo que atraviesa todo el siglo veinte latinoamericano.

¹⁰ En realidad sin embargo, fue precisamente eso lo que persiguieron la mayoría de los movimientos de vanguardia en América Latina, y se podría incluso argumentar que lo que los críticos del *boom* interpretaron como “superación” en realidad no fue sino un prolongamiento de esa problemática. Asimismo, como lo demuestra Ángel Rama en *Más allá del boom*, el llamado *boom* fue antes un fenómeno de mercado que expresión de una ruptura efectiva en la literatura latinoamericana. Así, tal vez haya que pensarse el impacto y herencia de las vanguardias en América Latina “más allá del *boom*”, para parodiar la expresión de Rama.

Asimismo, la pugna entre nacionalismo y cosmopolitismo, arte y política, o para regresar a los términos lezamianos, arte deshumanizado y arte comprometido que caracterizó la vanguardia latinoamericana nos remite a un problema central del arte en el siglo veinte de manera general: la cuestión de la autonomía del arte y su status en la sociedad burguesa¹¹. Esa problemática es algo que persiste a lo largo de todo el siglo veinte, dándole el tono al arte contemporáneo – algo de que el llamado pos-vanguardia latinoamericano, y la obra de Lezama en particular ofrecen testimonio. En realidad, si entendemos las vanguardias esencialmente en cuanto producto y a la misma vez crítica del proyecto moderno – como Peter Bürger y Renato Poggioli en sus clásicos *Theory of the Avant-Garde* –, rótulos como “pos-vanguardia” y “posmoderno” dejan de cobrar validez: hay una cierta continuidad entre las vanguardias y el arte de la segunda mitad del veinte en este sentido¹², de la misma forma que el *boom*, en la interpretación de Ángel Rama, no es sino un desdoblamiento de ciertas tendencias anteriores de la literatura latinoamericana elevadas a la categoría de fenómeno de mercado en el ámbito internacional.

¹¹ La cuestión de la autonomía del arte en el seno de la sociedad burguesa como problemática fundamental del arte contemporáneo fue desarrollada por teóricos como Walter Benjamin y Theodor Adorno, informando los análisis de Poggioli y especialmente Peter Bürger sobre las vanguardias en cuanto producto y a la vez crítica del proyecto moderno.

¹² En definitiva, es eso lo que sugiere Matei Calinescu al analizar el modernismo, la vanguardia, el kitsch y el posmodernismo como cinco diferentes facetas de la modernidad: aunque esos términos sean históricamente válidos, la diferencia conceptual entre esos distintos momentos del arte contemporáneo resulta, a veces, difícil de sostenerse. Asimismo, al analizar lo posmoderno en cuanto crítica de la modernidad y de las grandes meta-narrativas que acompañan el proyecto moderno, François Lyotard asimila las vanguardias históricas a lo posmoderno, negando la ruptura que, para Fredric Jameson, separaría esos dos momentos históricos y manifestaciones del arte contemporáneo.

Así, al analizar los diálogos entre el proyecto estético-cultural lezamiano y las vanguardias, pasando por encima del rechazo que en relación a ellas explicitó el autor, lo que pretendemos es enfatizar las continuidades por encima de las aparentes rupturas observadas entre las vanguardias y la llamada “pos-vanguardia” – algo que no nos remite a la obra de Lezama en particular, sino a la teoría de las vanguardias y el arte del siglo veinte de manera general. Pretendemos, asimismo, ofrecer una contribución a los estudios de las vanguardias latinoamericanas, y cubanas en especial, campo de estudios que por mucho tiempo fue obliteratedo a favor del análisis de fenómenos como el *boom*, y en caso cubano, el fenómeno del neobarroco, olvidándose que ni el *boom* y ni el neobarroco se pueden comprender sin tomar en consideración el impacto de las vanguardias en América Latina¹³.

Ese último punto nos conduce a otra dimensión fundamental de este trabajo. Al aceptar el supuesto anti-vanguardismo lezamiano y analizar su obra bajo el rótulo de neobarroco, la crítica se ha enfocado en los diálogos existentes entre la obra del autor y la estética barroca, pre-moderna y pre-ilustrada, muchas veces desconsiderando las relaciones de la obra del autor con su contexto histórico¹⁴. En ciertos casos, se ha

¹³ Como lo demuestra Irlemar Chiampi en “As serpes de Gôngora (As reapropriações de Gôngora e a emergência do neobarroco na América Latina), las vanguardias y la “generación del veintisiete” española en particular ocuparon un papel central en la revaloración del barroco que se veía encaminando desde fines del siglo diecinueve, preparando así el terreno para las reapropiaciones del barroco que se observan en América Latina a partir de los años cuarenta y la emergencia del llamado “neobarroco”.

¹⁴ Esa parece ser en efecto una de las tendencias dominantes en la crítica lezamiana, en la que invariablemente se establece una relación genealógica directa entre la obra del autor y el barroco, analizándolo lado a lado con otros escritores igualmente asociados al llamado neobarroco, como Alejo Carpentier y Severo Sarduy. Es el caso de críticos como Chiampi, Carmen Bustillo, Monica Kaupp, Louis

procedido incluso a una cierta asimilación entre lo que se denomina “neobarroco” y lo posmoderno, pasándose por en cima de las diferencias que separan ese neobarroco “fundacional” de Lezama y Carpentier, y apropiaciones posteriores del barroco – ellas sí informadas por la coyuntura y teoría posmodernas –, como es el caso de la obra de Sarduy¹⁵. Al privilegiar las relaciones entre la obra de Lezama y la estética barroca por lo tanto, la crítica ha muchas veces dejado de lado el análisis de los diálogos que se observan entre el proyecto estético-cultural lezamiano y otros escritores que, sin relacionarse directamente con el neobarroco, tuvieron una gran influencia en el contexto intelectual y cultural en el que se formó el autor, y que no es sino el de las vanguardias.¹⁶ Son esos *otros* con-textos lo que queremos traer a colación en este trabajo, enfatizando los diálogos y relaciones intertextuales existentes entre la obra de Lezama, y textos consagrados de las vanguardias europea, y cubana.

Al utilizar el término *con-texto*, pensamos en la definición de contexto elaborada por el historiador intelectual Dominick Lacapra en *Rethinking Intellectual History* y

Parkinson Zamora, Gregg Lambert y los ensayos reunidos en el volumen colectivo editado por Petra Schumm, que cada uno a su modo han procedido a un análisis del proyecto estético-cultural lezamiano como reflejo de un “regreso” del barroco en América Latina.

¹⁵ Esta asimilación del neobarroco a lo posmoderno se encuentra en realidad en el mismo Sarduy, y ha sido invariablemente reproducida por la crítica. Sin ni considerar las diferencias que separan barroco y posmodernidad sin embargo, no se puede ignorar la distancia que separa el americanismo implicado en el neobarroco de Lezama y Carpentier, del acercamiento marcadamente posmoderno encontrado en la obra de Sarduy con relación al barroco. Volveremos a este punto en el tercer capítulo.

¹⁶ Excepciones tal vez sean las obras de Salgado, *From modernism to Neobaroque*, donde el crítico analiza las relaciones del neobarroco lezamiano con la obra de James Joyce, y Remedio Mataix, *La escritura de lo posible*, donde la crítica analiza el proyecto estético-cultural lezamiano en relación con la herencia de las vanguardias españolas en Cuba. Asimismo, Ben Heller dedica al menos un capítulo de *Assimilation/ Generation/ Resurrection* – “The Influence of the Wind: Lezama, Vallejo, and the Artist as Witness” – al análisis de los diálogos entre la obra de Lezama, la del poeta César Vallejo y su contexto histórico.

History and Criticism. Criticando la dicotomía texto y contexto a partir de la cual por mucho se guió buena parte de la historiografía y la crítica literaria, el teórico recuerda que lo que llamados “contexto” histórico está también construido y/o reconstruido a partir de una red de textos, sean ellos escritos, visuales, monumentos, etc. En este sentido, es de la elección y el análisis cruzado de los con-textos pertinentes a la interpretación de una dada obra lo que se trata su contextualización, objetivo de nuestro trabajo.

Uno de los diferenciales de la obra de Lezama es la indistinción fundamental que se observa entre los tres géneros literarios a los que se dedicó el autor: poesía, ficción y ensayo. Adoptando un estilo eminentemente poético, y privilegiando la dimensión metalingüística de la escritura, Lezama ha generado una obra en la que más que una contaminación mutua entre poesía y prosa, ensayo y ficción, esos distintos géneros literarios sirven antes que nada como distintos modos de exposición de su propio proyecto estético-cultural, o lo que el autor llamó su “sistema poético del mundo”¹⁷. Así, al elaborar este proyecto, optamos por interpelar el *conjunto de la obra* de Lezama, trabajando con el contrapunteo entre ensayo, ficción y poesía. Dado su carácter más explícito en cuanto a la manera como se posicionó el autor en relación a las vanguardias

¹⁷ Entre los críticos que más han enfatizado esa dimensión de la obra de Lezama – es decir, el conjunto de su obra en cuanto exposición de su sistema poético del mundo –, podríamos mencionar a Rubén Ríos Ávila Emilio Bejel, Alina Camacho-Gingerich y Mataix. En todo caso, ésta parece ser también una tendencia dominante en la crítica: sea cual sea el género analizado, es siempre en referencia a su mismo sistema poético del mundo que la crítica suele analizar la producción literaria lezamiana.

sin embargo, un gran peso ha sido concedido al ensayo, partiéndose siempre de la ensayística por sobre los demás géneros que practicó el autor.

Al subrayar su característica indistinción genérica, la crítica ha llamado la atención para la *coherencia interna* que se observaría en la obra de Lezama, coherencia que se observaría tanto de un género a otro, como desde el punto de vista *cronológico*. En efecto, la mayoría de los críticos parece concordar en que Lezama era ya un escritor “listo” cuando publica su primer poema, *Muerte de Narciso* (1937), y partiendo de ese presupuesto, ha dejado un poco de lado el posible análisis de la manera como Lezama responde a las coyunturas históricas *específicas* bajo las que escribió *cada una* de sus obras. No estamos sugiriendo que falten análisis de la obra de Lezama en relación al contexto histórico cubano, sino al hecho de que pocos son los análisis que se detengan a las sutiles y sin embargo cruciales variaciones existentes entre las obras del autor, y la manera como responden a cierta coyunturas históricas. Al analizar los diálogos de Lezama con las vanguardias, hemos constatado que esa impresión de “inmunidad” a las contingencias que lo rodeaban y la coherencia interna que se atribuye a la obra del autor son, al menos parcialmente, falsas. Hay, sí, cambios sustanciales en la obra de Lezama, cambios que sólo se entienden al confrontarse cada obra con su momento específico de producción. Aunque observables en su novelística – la sutil pero crucial diferencia que separa su primera novela, *Paradiso* (1966), de su novela póstuma e inconclusa, *Oppiano Licario* (1977) –, e incluso en su poesía – pensamos por ejemplo en la distancia existente entre *Dador* (1961) y *Fragmentos a su Imán* (1977) –, creemos que esos cambios se

hacen más evidentes en su ensayística, más vulnerable tal vez a las contingencias históricas. Siendo la ensayística la piedra de toque de este trabajo, cabría preguntarnos: ¿qué cambios se observan en las apreciaciones lezamianas con relación a las vanguardias a lo largo de sus ensayos? ¿Cómo interpretar esos cambios?

A lo largo de este trabajo, interpelaremos las cuatro grandes colectáneas de ensayos publicadas por Lezama: *Analecta del reloj* (1953), *Tratados en La Habana* (1956), *La expresión americana* (1957) y *La cantidad hechizada* (1970). *Analecta del reloj* es la primera colectánea de ensayos publicada por Lezama, recogiendo en su gran mayoría ensayos escritos entre fines de los años treinta e inicios de los cuarenta. Es en esta obra que se concentran la mayoría de las alusiones lezamianas a las vanguardias, en relación a las cuales se posiciona de manera extremadamente negativa. Eso significa que, si es sólo a fines de los años cuarenta que Lezama acomete contra el que se había llegado a considerar uno de los mayores representantes del vanguardismo cubano, Jorge Mañach, sus lecturas de las vanguardias preceden en varios años referida polémica, y son contemporáneas a la escritura de su poema iniciático, *Muerte de Narciso* – por cierto, poema de notable influencia vanguardista. Resulta necesario subrayar que no hay referencias *explícitas* a las vanguardias cubanas en *Analecta del reloj*, a excepción tal vez de un par de comentarios notoriamente negativos sobre el negrismo, hecho que se va a repetir en casi todos los ensayos posteriores en los que autor se detiene sobre las vanguardias. Este silencio, como demostraremos en el primer capítulo, es a la misma vez sintomático, y aparente: es ante todo al vanguardismo

cubano y sus herederos que se está posicionando Lezama al criticar las vanguardias en los años treinta y cuarenta¹⁸.

Tratados en La Habana recoge buena parte de los ensayos producidos por Lezama entre la publicación de *Analecta del reloj* y *La expresión americana*, escritos entre los años cuarenta y mediados de los cincuenta por lo tanto. En esta obra, aparte de una versión tal vez más acabada de su poética, Lezama retoma muchos de los temas presentes en su primera colectánea de ensayos, en muchos casos revisitando escritores analizados anteriormente. Sin embargo, mientras que *Analecta del Reloj* contiene múltiples alusiones implícitas a las vanguardias, al surrealismo en particular, lo mismo no ocurre con *Tratados en La Habana*, en la que apenas intuimos la presencia del tema. Hay, así, un cierto “olvido” de las vanguardias en la segunda colectánea de ensayos del autor¹⁹.

En *La expresión americana* las vanguardias vuelven a sentirse presentes, específicamente en el ensayo que cierra la obra, “Sumas críticas de lo americano”. En este ensayo, Lezama ofrece un balance del contexto intelectual y cultural en que se

¹⁸ Recordemos que para esa época, época en la que apenas empezaba a escribir Lezama, figuras como Nicolás Guillén y Mañach – escritores consagrados de la vanguardia – eran todavía los nombres de prestigio en Cuba. Significativamente, Lezama no comenta *directamente* ninguno de esos escritores a lo largo de su obra, como tampoco comenta la *Revista de Avance*; es sólo en 1949, cuando irrumpe su famosa polémica con Mañach, que Lezama finalmente se pronuncia con respeto a la vanguardia literaria en Cuba. En realidad, Lezama jamás llega a utilizar la palabra vanguardia a lo largo de toda su obra. Como veremos, ese “silencio” tal vez sea precisamente el *síntoma*, en el sentido lacaniano, de la intrincada relación que el autor estableció con las vanguardias y su deseo de auto-legitimación frente a figuras como Mañach.

¹⁹ Eso, si desconsideramos la serie de ensayos sobre la *pintura* de vanguardia cubana que se encuentran al final de *Tratados en La Habana*. Sin embargo, todos esos ensayos fueron en realidad escritos entre fines de los años treinta e inicios de los cuarenta, mismo periodo de escritura de los que componen *Analecta del Reloj*.

había formado como escritor, resaltando una vez más la manera como su generación había “superado” la herencia vanguardista. Sin embargo, ya ahí parece haber un sutil cambio en las apreciaciones lezamianas de las vanguardias: el tono elogioso con el que ya se había referido anteriormente a ciertos artistas de vanguardia – Pablo Picasso y los pintores de vanguardia cubanos por ejemplo – parece incluso sobreponerse a sus críticas. Sorprendentemente, en *La cantidad hechizada*, la presencia de temas y problemas que no podríamos sino asociar a una (re)lectura atenta de las vanguardias es ineludible, y es en esta obra que Lezama comenta explícitamente – por primera y única vez – la obra de Breton. Lo mismo se podría afirmar de su segunda y última novela, *Oppiano Licario*, cuya diferencia en relación a *Paradiso* se explica en gran medida ante la influencia de Breton sobre ciertos conceptos-clave que orientan la escritura de esa obra. ¿A qué se debe esa cronología crítica de las vanguardias en la ensayística de Lezama? ¿A qué se debe ese aparente “regreso” a las vanguardias?

Una posible respuesta a esas pregunta está en la cronología misma de las vanguardias. Si para los años treinta y cuarenta – época de escritura de los ensayos que componen *Analecta del Reloj* – ya las vanguardias no estaban exactamente en la orden del día, el legado del surrealismo, la última de las vanguardias históricas – y la más criticada por Lezama –, todavía se hacía sentir, y eso tanto en Europa, como en América Latina. No subestimemos el impacto del pasaje de Breton por México y el Caribe entre los años treinta y cuarenta, lo cual reavivó la presencia del surrealismo en el

continente²⁰. Ya en lo que respeta al contexto intelectual y cultural cubanos, el espectro de la *Revista de Avance*, aunque desde hace mucho ya no se publicara, también estaba todavía bastante presente, entre otras cosas a través del culto que le rendían no sólo sus antiguos integrantes – ya debidamente incorporados al *canon* y en muchos casos, entregados a la “burocracia de la cultura” –, sino también artistas más jóvenes que se identificaban con las vanguardias. En otras palabras, aunque por esa época ya las vanguardias históricas fueran asunto “superado”, las figuras de prestigio en el escenario intelectual y artístico cubano eran, todavía, los escritores anteriormente asociados a la vanguardia. Así, escribir en contra de las vanguardias representaba en aquel entonces una estrategia de auto-legitimación fundamental para el joven Lezama – todavía más pertinente si pensamos en la “frustración” que se siguió a los anhelos de revolución política y cultural que animó a la *Revista de Avance*.²¹

En cambio, para los años cincuenta – cuando se publican sus *Tratados en La Habana* –, las vanguardias eran asunto definitivamente “superado”. Para esa época, Lezama se había ya convertido un escritor respetado en Cuba – aunque no canónico

²⁰ Breton estuvo en México en 1938, en la Martinica en 1941 y en el Haití en 1946. Vale notar que esos dos últimos viajes fueron hechos en la compañía del pintor cubano Wifredo Lam, que también ilustró su *Fata Morgana* (1940). Con respecto al impacto de esos viajes en el escenario intelectual y cultural latinoamericano, bastaría aquí recordar su colaboración con los muralistas mexicanos, de la cual son fruto el manifiesto “Por un arte revolucionario independiente” (1938), firmado por Breton y Diego Rivera – en colaboración con Leon Trostky –, y la “Exposición Internacional del surrealismo”, realizada en 1940 en la Galería de Arte Mexicano. Con respecto a la presencia de Breton en América y el impacto de esos viajes sobre su mismo proyecto estético-cultural, consultar la obra de Dominique Berthet, *André Breton, L'Éloge de la recontre*.

²¹ Nos referimos aquí el proyecto de avanzada política implicado en la *Revista de Avance*, y el hecho que no es sino en 1959 que supuestamente se superaría la llamada “frustración republicana” en Cuba. A eso respecto, consultar la obra de Manzoni y el ensayo de Rafael Rojas.

todavía –, y junto con él emergía por toda América Latina una nueva generación de escritores que pronto parece haber “ofuscado” la herencia vanguardista. Su misma polémica con Mañach en fines de los años cuarenta, así como la que dio fin a la revista *Orígenes* en mediados de los años cincuenta, indicaban ya su progresión hacia el reconocimiento: en ambos casos, buena parte de la opinión pública tendió a levantarse a favor de Lezama. Aunque es cierto que su real consagración no ocurriría sino después de la publicación de *Paradiso* – y aún así, no sin levantar polémicas²² –, el Lezama de los años cincuenta ya no es el joven poeta de fines de los años treinta; el mismo éxito de *Orígenes* le había ya garantizado un lugar en el escenario intelectual y cultural cubanos.

Hay un complicante más en esa cronología crítica de las vanguardias en la obra de Lezama. Aunque en *Tratados de La Habana* las referencias a las vanguardias son pocas y anacrónicas – aparte de los ensayos dedicados a la pintura de vanguardia cubana, como quiera escritos en entre fines de los años treinta e inicios de los cuarenta –, esas referencias vuelven a abundar en *La cantidad hechizada*, en la que la presencia

²² Nos referimos aquí no solamente a la polémica que se generó en torno a los pasajes de contenido sexual que se encuentran en la novela, y que incluso provocaron la provisoria retirada de la misma de las librerías, sino también a las críticas que se dirigían hacia el hermetismo de la novela, analizadas por Salgado en el capítulo “Joyce Wars, Lezama Wars: The Scandals of Ulysses and Paradiso as ‘Corrected’ Texts”, de su *From modernism to Neobaroque*. Con respecto a la consagración de Lezama, vale notar que durante toda su vida como escritor ésta osciló siempre entre el profundo reconocimiento de algunos, y el rechazo de otros, y no solamente durante la Cuba revolucionaria. En efecto, si tras la publicación de *Paradiso* Lezama pasa a ser un escritor indiscutiblemente consagrado fuera de Cuba – en gran medida gracias a escritores y amigos asociados al *boom*, como Julio Cortázar y Mario Vargas Llosa –, dentro de la isla su canonización sólo ocurriría al final de su vida, y ante todo como una suerte de *mea culpa* de parte del régimen revolucionario ante las atrocidades cometidas contra escritores y artistas como Lezama durante el llamado “quinquenio gris” (1971-1976), como bien lo señala Duanel Díaz. En todo caso, como señalamos, no hay duda de que Lezama era ya una figura conocida y respetada en la Cuba de los años cincuenta.

del surrealismo es particularmente sentida. Así, hay una clara oscilación en la manera como Lezama interpela las vanguardias en sus ensayos, oscilación que va de la crítica abierta a las vanguardias hacia el silencio, y posteriormente, una cierta revaloración. De ahí que, al contrastar la ensayística del autor con su producción narrativa y poética, hemos optado por concentrarnos en los dos extremos de esa producción: *Oppiano Licario*, en el segundo capítulo; y *Muerte de Narciso*, en el tercer capítulo.

El primer capítulo, “Entre pulpos e insectos: por un arte de contra-vanguardia” analizamos las apreciaciones explícitas e implícitas con relación a las vanguardias que encontramos en la ensayística lezamiana. El capítulo parte de un problema fundamental: la ausencia del término “vanguardia” en la obra del autor. En lugar de hablar de vanguardias, Lezama analiza lo que él se refiere simplemente como “arte contemporáneo” en términos a una dicotomía entre dos tendencias de larga-duración en la historia del arte: una identificada con el formalismo racionalista, tipificada en el caso del arte contemporáneo en la poesía pura – movimiento de considerable impacto en Cuba –; y la otra con el culto de lo *informe* – término tomado de Georges Bataille –, tipificada en el surrealismo. Como veremos, esta ausencia de la palabra “vanguardia” en la obra de Lezama se explica ante todo como reflejo del rechazo que expresó el autor en relación a la novolatría vanguardista y la idea de que éstas hubieran realmente representado una ruptura en la historia del arte. Sin embargo, como procuraremos demostrar en un segundo momento, esta ausencia puede ser interpretada también como síntoma de un deseo de auto-legitimación en el escenario intelectual y cultural

cubanos de la época – algo que se refleja en los editoriales-manifiestos con el que inauguró sus revistas –, en el cual nombres de la vanguardia cubana como Guillén y Mañach, como hemos dicho, eran todavía las figuras de prestigio. Este capítulo se cierra con un análisis de la fatídica polémica entre Lezama y Mañach, y la proposición del término “contravanguardia” – inspirado en el concepto lezamiano de cultura de la “contraconquista” para referirse al barroco colonial – como alternativa al supuesto “anti-vanguardismo” atribuido al autor.

En el segundo capítulo, “Entre excepciones morfológicas y la morfología de la excepción: el surrealismo clásico de Lezama Lima”, analizaremos los diálogos existentes entre el sistema poético del mundo lezamiano y la estética de vanguardia que más criticó el autor: el surrealismo. El objetivo de este capítulo es demostrar como ciertos conceptos clave de la poética del autor – tales como lo “maravilloso natural”, lo “incondicionado” y el “azar concurrente” – están en realidad profundamente informados por la obra de Breton. Para cerrar el capítulo, analizaremos cómo el concepto de azar concurrente opera en la estructuración de *Oppiano Licario*, contrastándola con *Nadja* (1928), de Breton. Finalmente, consideramos también cómo la lectura lezamiana de *Rayuela* (1967) y el contacto que se estableció entre Lezama y Cortázar en el contexto de la Cuba pos-revolucionaria puede haber inspirado al escritor cubano a revisar sus posiciones iniciales en relación al surrealismo.

El tercer y último capítulo, “El oficio de la mirada: cubismo, surrealismo y artes visuales en Lezama Lima”, extiende nuestros análisis al cubismo y las apreciaciones

lezamianas de las artes visuales, demostrando cómo ciertos principios básicos de aquella estética operan en su “sistema poético del mundo”. En este capítulo, contrastamos el rechazo explícito que expresó el autor en relación a las vanguardias literarias con su interés por la pintura de vanguardia y el cubismo en particular, interés que parece haber sido intermediado por su admiración hacia pintores de la vanguardia cubana como René Portocarrero, Mariano Rodríguez, Amelia Peláez y otros. Todavía en este capítulo, analizamos también el recurso lezamiano a la técnica del *collage* y la *ékfrasis* de lienzos vanguardistas en la composición de *Muerte de Narciso*, indicando así hasta qué punto el manejo lezamiano de conceptos como los de imagen y mirada está inspirado por la preocupación que las vanguardias expresaron en relación a la visión, y el tipo de visualidad inaugurada por ellas.

La importancia de este trabajo se desdobra en tres niveles. Primero, al considerar la obra de Lezama en el contexto de las vanguardias, como hemos dicho, pretendemos ofrecer una contribución a la crítica de las vanguardias en Cuba, y América Latina. Ésta es una preocupación que compartimos con críticos latinoamericanos como Vicky Unruh, Hugo Verani, Fernando Rosenberg, Raúl Antelo y otros, que han privilegiado el estudio de las vanguardias y su legado sobre la supuesta ruptura representada por el *boom*.

En segundo lugar, al leer el proyecto estético-cultural lezamiano como contravanguardista, argumentamos a favor de la pervivencia de polémicas, temas y técnicas característicamente vanguardistas más allá del periodo de las llamadas “vanguardias históricas”, siguiendo los pasos de críticos como Hal Foster y John Roberts. Al contrario

de lo que sugiere Foster en *The Return of the Real*, sin embargo, argumentamos que la agenda vanguardista todavía se hace presente en la producción intelectual y artística latinoamericana.

Finalmente, al analizar la centralidad del concepto de imagen y de la agencia de la mirada para el sistema poético del mundo elaborado por Lezama, llamamos la atención sobre el cambio de regímenes de percepción y representación precipitado por las vanguardias. De acuerdo a críticos como Foster y Martin Jay, este cambio ubicaría la cuestión de la visión y a visualidad en el centro de toda discusión sobre arte y epistemología en los siglos veinte y veintiuno, algo que la obra de Lezama refleja de manera ejemplar.

Capítulo 1: Entre pulpos e insectos: por un arte de la contra-vanguardia

En la introducción de este trabajo, hemos sugerido que la profundidad de los diálogos que sostuvo José Lezama Lima con las vanguardias invalida la clasificación del autor como un escritor *pos* o, si se quiere, *anti*-vanguardista. Aun sin considerar esos debates sin embargo, tal clasificación encierra en sí misma una contradicción: ni los prefijos “pos” y “anti” se aplican bien a las concepciones lezamianas sobre la historia del arte, ni la palabra “vanguardia” contó con la debida validez ante los ojos del autor. He ahí la dificultad inicial que se antepone a cualquier intento de analizar las relaciones de Lezama con las vanguardias: la absoluta ausencia de la misma palabra “vanguardia” en la obra del autor. Si bien no faltan referencias a lo que se conoce convencionalmente como “vanguardias” a lo largo de su obra, la palabra vanguardia no parece ser una parte activa del vocabulario de Lezama, aunque fuese ya término corriente en la crítica del arte. Para quedarnos con el caso específico de Cuba, el primer número de la *Revista de Avance*, publicado en 1927, se abre precisamente con un ensayo titulado “Vanguardismo”, en el que Jorge Mañach discute ampliamente los términos vanguardia y vanguardismo²³. ¿Por qué Lezama parece ignorar terminantemente este y otros ensayos publicados en la *Revista de Avance*? ¿Y por qué jamás utiliza estos términos?

²³ Comentaremos brevemente este ensayo más adelante. Para una discusión más amplia de este ensayo sin embargo, consultar la obra de Celina Manzoni, *Un dilema cubano* – especialmente los capítulos “Voluntad de vanguardia y estrategias de consolidación” y “Vanguardia y nación”.

No faltan menciones explícitas a diferentes movimientos de vanguardia en la obra de Lezama. Términos como cubismo, surrealismo o expresionismo figuran con frecuencia y precisión en sus escritos al identificar artistas y respectivas estéticas. Pero lejos de agruparlos bajo el término genérico “vanguardias”, esos movimientos se analizan ora individualmente, ora dentro de tendencias más generales, y de mayor duración en la historia del arte. Al referirnos a la ausencia del término vanguardia en la obra de Lezama por lo tanto, no pretendemos negar que el autor interpele continuamente a las vanguardias a través de intrincadas alusiones y complejas metáforas: nos referimos más bien al hecho de que, al hablar de lo que él prefiere llamar sencillamente el “arte contemporáneo”, Lezama esté en todo momento emparejando artistas vanguardistas con otros mucho más lejanos en el tiempo y el espacio, como si detrás de la ruptura alegadamente producida por los vanguardistas se escondiese una cierta *solución de continuidad* frente a la tradición. ¿De qué manera el autor ubica los diferentes movimientos de vanguardia dentro de la historia más general del arte contemporáneo, si parece recusar la categoría “vanguardias” como concepto operatorio válido para analizar el arte de principios del siglo veinte? ¿Y cómo situar sus polémicas con respecto a las vanguardias en el contexto cubano de los años treinta y cuarenta?

Tomando esos cuestionamientos como punto de partida, pretendemos en este capítulo ofrecer un primer acercamiento a las imbricadas relaciones entre el proyecto estético-cultural de Lezama y los de las vanguardias considerando, de un lado, las apreciaciones lezamianas del arte contemporáneo y, de otro, su posicionamiento en

relación al legado de la vanguardia en Cuba. Esperamos así proporcionar un “piso” para un acercamiento más profundo a los diálogos que se observan entre la producción narrativa y poética del autor, y ciertos movimientos específicos de vanguardia; notadamente, el surrealismo y el cubismo. Para eso, nos basaremos en las declaraciones explícitas e implícitas respecto a las vanguardias que encontramos en los ensayos y otros textos de Lezama, concentrándonos básicamente en cuatro puntos: 1. la ausencia misma del término vanguardia en la obra del autor, *síntoma* tal vez de la compleja y por veces contradictoria relación que establece con las vanguardias; 2. su interpretación del arte contemporáneo, y de la historia del arte de manera general, a través del contrapunteo entre “formalismo racionalista” y “anti-formalismo”, cimiento de su interpretación de las vanguardias; 3. su manejo muy particular del concepto de originalidad, concepto especialmente caro a las estéticas de vanguardia; y 4. su polémica con Mañach, invariablemente interpretada como un episodio del rechazo lezamiano en relación a la generación de la *Revista de Avance* y/o como una contienda entre dos concepciones del arte. Como buscaremos demostrar sin embargo, creemos que esa polémica debería leerse antes como el *nudo patógeno* de su deseo de auto-legitimación en el panorama artístico-cultural cubano de los años treinta y cuarenta, implicando a veces, de parte de Lezama, un gesto irónicamente vanguardista de negación de sus predecesores que no sólo esconde una lectura detenida y atenta de las vanguardias, sino en ciertos casos, una relación de profunda admiración hacia las mismas.

1.1 LAS NO-VANGUARDIAS DE LEZAMA LIMA

Una de las posibles claves para comprender la ausencia del término vanguardia y lo que implica en cuanto categoría en la obra de Lezama está en su negación de que las vanguardias hayan realmente provocado una *ruptura* en la historia del arte, producido un arte efectivamente *nuevo* que hubiese tomado un rumbo distinto del que habían establecido sus predecesores, como habían pretendido, o más bien alardeado los mismos vanguardistas. La misma etimología de la palabra vanguardia encierra un trasfondo militarista, lo cual refleja una actitud en el arte profundamente rechazada por Lezama: el conflicto de generaciones. Como es sabido, la palabra vanguardia deriva del francés *avant-garde*, término de origen militar que, durante el siglo diecinueve, designaba la línea de frente de un ejército combatiente, o la llamada “avanzada”. Detrás del término por lo tanto está no sólo la idea de “estar adelante”, de “avance” - no por casualidad, nombre de la mayor revista vanguardista producida en Cuba -, sino también la idea de guerra, de combate.²⁴ En casi todos los ensayos en los que Lezama alude a las vanguardias, el conflicto de generaciones, la actitud combativa que acompañaba el furor novolátrico característico de muchos vanguardistas, aparecen como los principales puntos de crítica de Lezama. Recordemos de paso la insistencia con la que el autor

²⁴ Como bien lo puntúa Jorge Schwartz (34-6), recordemos también que el término vanguardia pronto adquiriría una connotación política, elemento fundamental para pensarse las vanguardias latinoamericanas, profundamente marcadas por la oposición entre “arte puro” y “arte social”. Para un discusión más profundizada sobre la historia del término vanguardia, y sus desdoblamiento tanto políticos como artísticos, consultar *Theory of the Avant-Garde*, de Bürger, *Five Faces of Modernity*, de Calinescu, y *The theory of the Avant-Garde*, de Poggioli.

rechazó el uso del término “generación” para referirse a los poetas reunidos alrededor de la revista *Orígenes* – resaltando siempre el hecho de que a la revista acudían sin prejuicio diferentes generaciones –, y también su falta de identificación con cualquier tipo de programa – prefiriendo más bien hablar de un *estado de concurrencia* poético. Como afirma Raúl Hernández Novás: “La generación de *Orígenes* ya se encontraba muy ‘de vuelta’ de los excesos de las vanguardias, a las que, por cierto, admiraba. No existe un Manifiesto Origenista ni una Regla General preestablecida que dijese lo que era, lo que debía ser y lo que sería *Orígenes*. El *estado de concurrencia* impulsado por Lezama fue evolucionando espontáneamente, sobre la base del *minimum* de principios.” (136)²⁵ En última instancia, es este rechazo a la actitud combativa de los vanguardistas lo que explica la inaplicabilidad del prefijo “anti” a sus concepciones sobre el arte.

En “Señales”, ensayo publicado en la revista *Orígenes* en 1947 – dos años antes de que estallara su polémica con Mañach, por lo tanto –, sugiere Lezama:

Quizá somáticamente cada generación rompe con la anterior, pero desde el punto de vista del *germa*, del protoplasma histórico, cada generación son todas las generaciones [...]. Las generaciones anteriores, las que se creen en trance de

²⁵ Notemos de paso que Hernández Novás es uno de los pocos críticos que defiende la admiración origenista hacia las vanguardias, asunto que abordaremos más adelante. Volviendo a lo que nos interesa ahora, recordemos las palabras del mismo Lezama en el primer editorial de la revista *Orígenes*: “No le interesa a *Orígenes* formular un programa, sino ir lanzando las flechas de su propia estela. Como no cambiamos con las estaciones [como los vanguardistas y más específicamente los de la *Revista de Avance*, podríamos añadir], no tenemos que justificar en extensos alegatos una piel de camaleón. No nos interesan superficiales mutaciones [...]” (IP 181) Con referencia a la idea de *estado de concurrencia poético*, afirma él: “*Orígenes* es algo más que una generación literaria o artística, es un estado organizado frente al tiempo. Representa un *minimum*, de criterios operantes en lo artístico y en las relaciones de la persona con su circunstancia. Será siempre, o intentará serlo en forma que por lo menos sus deseos sean a la postre sus realizaciones, un *estado de concurrencia*, liberado de esa dependencia cronológica que parece ser el marchamo de lo generacional.” (IP 173)

negar las generaciones, afirmando lo que creen haber hecho, su logro, y como es frecuente, el apocalipsis y la peste consiguiente. Ello hicieron y cumplieron, lo que vino después, debilitó y traicionó. (IP, 194)

La referencia a las generaciones “que se creen en trance de negar las generaciones” constituye una clara alusión a las vanguardias. Aquí, Lezama no sólo crítica la actitud combativa de los vanguardistas en relación a las generaciones precedentes, sino que resalta la debilidad de la herencia legada por ellos – no sin salvaguardar la posibilidad de que hayan producido logros. Vale notar la coincidencia entre las palabras que utiliza el autor en este ensayo – “ello hicieron y cumplieron” –, y las que más tarde irá utilizar al criticar los escritores reunidos alrededor de la *Revista de Avance* – “creemos que aquella *Revista de Avance* cumplió y se cumplió” (IP 187). Análogamente, en “Sumas críticas del americano”, último ensayo de *La expresión americana* (1957) – ensayo que empieza precisamente con una suerte de balance de su formación en el contexto de las vanguardias –, afirma Lezama:

las generaciones tienen que partir de su creación, no de un voluntarioso anti, de un combatir a, en proyección matinal de adivinación del futuro. Las generaciones no se forman en la voluntad de querer lo distinto, que es apariencia, sino en el ser de la creación, de ente concurrente de lo verdaderamente novedoso. (160)

Notemos de paso que Lezama no rechaza axiomáticamente la idea de novedad en esta cita, y sí la pretensión novolátrica, el furor con el que los vanguardistas atacaron la tradición.

Un claro ejemplo del rechazo lezamiano a la “novedad vanguardista” se encuentra en el paralelo que establece el autor entre el surrealismo de André Breton, y los experimentos de Guillaume Apollinaire. En sus *Tratados en La Habana* (1958), afirma el autor:

Cuando Apollinaire tocó, encontró y no subrayó, drama surrealista, estaba ya hecho todo el remo largo de la otra realidad. Después que la exuberancia de Apollinaire encontró ese drama surrealista, las teorizaciones de Bretón parecían laqueadas para ejercer una influencia. [...] Apollinaire, no Bretón. (OC 737)

La frase “no subrayó” es clave para comprender este pasaje: no subrayar, lograr sin hacer alarde, sin proponérselo ni proponerlo, sin pretensión de originalidad, es lo que diferencia el poeta Apollinaire, del teórico Bretón, con sus fórmulas y sus “cansancios”. Apollinaire: “Alegría de irrumpir en el absorto de la cámara de tortura, no [como en el caso de Breton] teorizaciones ilustradas o concepto suelto que entra por la bocina del fonógrafo para desvanecerse en la sucesión fría.” (OC 737) Es el lema “no busco, encuentro” (OC 45), que el autor atribuye a Pablo Picasso, gesto que podríamos asociar también a aquel famoso pasaje del primer editorial de *Espuela de plata* (1939), donde se lee:

Mientras el hormiguero se agita – realidad, arte social, arte puro, pueblo, marfil, torre – pregunta, responde, Perugino se nos acerca silenciosamente, y nos da la mejor solución: prepara la sopa, mientras tanto voy a pintar un ángel más. (IP 199)

En otras palabras: mientras “los más” se preocupan ante todo en defender un programa – o en el peor de los casos, combatir unos a los otros –, a Lezama y a los demás escritores reunidos alrededor de *Orígenes* lo único que les preocuparía es el mismo acto de creación, el arte en su sentido más pleno. Al contrario de lo que suelen afirmar ciertos críticos – haciendo eco de los ataques de que fue blanco el autor por la época que estamos analizando, ataques estos reiterados tras la revolución –, las concepciones lezamianas alrededor del arte no implican cualquier tipo de alejamiento, o si se quiere, “alienación” de la realidad. Alejándose del “arte social” que le fue contemporáneo, su concepción de poesía está asimismo bastante distanciada de la llamada “poesía pura”, basándose esencialmente en una *atención a la realidad sensible*, un equilibrio entre la realidad captada por los sentidos, y la re-elaboración de este momento de “revelación” regalado por la mirada, si queremos llamarlo así, a través del recurso al intelecto y a la técnica. En realidad, lejos de la “alienación” de la que le acusaron, la obra del autor denota una gran atención al momento cultural y político cubanos, sin que eso implique el mismo tipo de comprometimiento que defendían sus contemporáneos.²⁶

²⁶ Es lo que sugiere por ejemplo Rafael Rojas, para el cual sólo se puede entender el proyecto estético y cultural lezamiano dentro del marco de la Cuba republicana. Asimismo, hablando de los escritores reunidos el rededor de la revista *Orígenes*, afirma Hernández Novás: “No concebían la literatura como un orbe autónomo, agotable en si mismo, sino como forma de servir a otras realidades, tangibles o espirituales, consideradas más fundamentales e importantes. Por eso hablar de *esteticismo*, *formalismo*, cuando se trata de *Orígenes*, constituye inexactitud grosera que no resiste el análisis.” (142) En este sentido, las muchas acusaciones que pesaron en contra de Lezama – torremarfilismo, elitismo, obscurantismo, etc. – provienen de una confusión, en ciertos casos muy intencional, entre su indiscutible dificultad, y lo que sería un deseo voluntario de alejarse de la realidad, encerrarse en una escritura críptica basada en una concepción estrictamente esteticista del arte que poco tendría que comunicar a su público lector. Es este tipo de crítica, incluso, la encontramos en la carta abierta que le dirigió Mañach, y que dio origen a la polémica entre esos dos escritores.

Más allá de la simple ausencia de la palabra “vanguardia” por lo tanto, hay en Lezama una verdadera *negación* de la vanguardia en cuanto categoría, negación que se relaciona a la manera como el autor interpreta y critica esos movimientos. En su visión, el *gran error* de los vanguardistas había sido el darle la espalda a la tradición, pretendiendo romper con toda la historia del arte para hacer algo radicalmente nuevo, sin precedentes. Es la tradición de la ruptura de que habla Octavio Paz, la ruptura elevada a la categoría de una tradición en sí misma, y que según Lezama había terminado por generar un “espíritu destructivo”²⁷, o lo que en otros términos define como una *soledad agónica* en el arte contemporáneo (vale notar que al hablar de “espíritu destructivo”, Lezama no sólo está criticando el arte de vanguardia, particularmente el surrealismo – con su característico “irracionalismo” y rechazo a la forma –, sino también la tendencia intelectual contra la cual más se ha debatido el autor: el existencialismo. En muchos casos, apenas podemos diferenciar las críticas lezamianas a las vanguardias de las críticas que dirige al existencialismo, como si autor

²⁷ Para Lezama de hecho, el surrealismo y el existencialismo parecen constituir simplemente diferentes facetas de lo que, en una clara referencia a Oswald Spengler – de gran influencia en la poética lezamiana –, llama la “crisis de la razón occidental”. Así, en ensayo datado de 1955, por ejemplo, afirma Lezama: “¡Extraña moda! Querer llevar el subconsciente al paraíso [surrealismo] y encadenar el conciente en el infierno [existencialismo].” (OC 511) Esta superposición entre vanguardias y existencialismo no es de sorprender, sin embargo. Basta considerar que muchos de los vanguardistas cubanos, particularmente los que habían estado vinculados a la *Revista de Avance*, eventualmente abrazaron el existencialismo, tendencia que estaba muy de acuerdo con el programa político y el tipo de arte *engajé* que caracterizó cierto sector de las vanguardias. Además de eso, muchos vanguardistas cubanos que estaban asociados a esta revista pasarían después a reunirse alrededor de *Lunes de revolución* – periódico directamente vinculado al recién establecido gobierno revolucionario, y en el que poco contribuyó Lezama –, donde la herencia vanguardista, aunque tardía, vendría justamente a unirse al existencialismo.

viera una cierta solución de continuidad entre el texto vanguardista y el texto existencialista). En un ensayo titulado “Lenguaje de la estación” (1956), afirma él:

Los efímeros, con ceñidos bostezos, se incorporan los golpes asimétricos, del calendario. La graciosa raíz de cada estación, que es su recomenzar, se turba o se anticipa. [...] Una madura conseja nos seguía su rendimiento: Solo deberá apartarse del curso de las estaciones, quien nos regale otro calendario. (OC 556)

Los “efímeros”, más que “meros mortales”, podrían fácilmente identificarse con los vanguardistas, que pretendían irrumpir en la historia del arte a golpetazos, rompiendo con el fluir del tiempo sin ofrecer algo verdaderamente nuevo. De hecho, en otro de sus ensayos publicados en la revista *Orígenes*, titulado “Después de lo raro, la extrañeza” (1945), Lezama vincula directamente la idea de *efimeridad* al surrealismo, atribuyéndole una celebración del presente inmediato que, sin embargo, nos parece más bien una concepción futurista del arte y del concepto de tradición²⁸. Hay que respetar el curso de las estaciones, aconseja Lezama, el destilar de las generaciones, a partir del cual la tradición se renueva y se agranda. Al pretender romper con la tradición, “el sueño

²⁸ Afirma Lezama: “También es una afirmación demagógica la de que la tradición es el presente. Y de que sólo un chapuzón en la intensidad del presente ofrece siempre al menos el lujo de su creación, la estatua del bello gesto o la muestra de su consumación. Esta actitud en poesía gustaría de romper toda relación entre el poema ya desprendido y la mano artesana que lo torneó. Pero si la fascinación del momento de la creación es muy poderosa, la vigilancia, los trabajos continuados del poema, tienen un desenvolvimiento que anula toda mesuración provocada.” (IP 165) Y prosigue el autor, retomando la idea de que el surrealismo, con su pretensión de libertad absoluta, y su defensa de la escrita automática, habría redundado en un conjunto de fórmulas y artificios: “Los simpatizantes del presente intensidad, los del poema automático, ofrecen sólo una furia substitutiva, donde la jerarquía sensible puede ser fácilmente reemplazada. E hallazgo cuantitativo se convierte pronto en procedimiento. Después aparece la forma, según los escolásticos, última etapa de la materia. Y cada día más lejos de trabajar sobre una sustancia, sobre una materia signada, la proliferación más ingréida aumenta sus tejidos hasta formar un estanque palustre.” (165-6)

[surrealismo] y el estar siempre despierto [el formalismo racionalista de la poesía pura], el perezoso y el colibrí, *producían la misma inmovilidad en la extensión*" (OC 557, énfasis mío).

Hay que subrayar la insistencia con la que Lezama reinventa términos consagrados por la crítica del arte al clasificar movimientos y artistas, jugando con prefijos y sufijos, a veces incluso en tono de burla, como si poco le importasen esas clasificaciones. Es lo que nos sugiere la enigmática afirmación de que "el ángel" de Picasso "no tiene nombre" (OC 463), metáfora para la mezcla de estilos observada en la obra del pintor, y su rechazo a enclaustrarlo en cualquier clasificación. Asimismo, hablando de Garcilaso de la Vega, Lezama lo clasifica como un "barroco posrenacentista" (OC 16); a su vez, Don Luis de Góngora aparece simultáneamente como un "barroco renacentista" (OC 187) y un "contra-renacentista" (OC 188), en una clara contradicción entre términos. Si Lezama creía en las clasificaciones o re-clasificaciones que propone, está claro que hay algo de crítica en la manera cómo maneja esos términos, como si quisiera replantear constantemente las relaciones entre las ideas de originalidad y tradición.

Al hablar de la visión lezamiana en torno a las relaciones entre las vanguardias y la tradición, utilizamos la palabra *error* para cualificar la pretensión de ruptura que patrocinaban los vanguardistas. Pero más que un error, se trataba tal vez de una gran *ilusión*. Porque para Lezama, no sólo la pretensión de romper con la tradición, la alabanza de lo nuevo, habían sido un *error*, sino también algo ilusorio: para él la

tradición no es algo con que pueda romperse, superar; “eco de poesías leídas”, “ancestrales conversaciones de sobremesa” (OC 511) es como en cierta ocasión se refiere a la literatura. En definitiva, en la óptica lezamiana, la tradición no es algo dado, estable o inmutable, sino más bien un eterno *devenir* en el que el presente – la lectura – altera constantemente el pasado – los precursores. La tradición es así un constante proceso de invención y re-inventción, proceso en el que la adición de cualquier elemento nuevo y/o renovado pone en movimiento todo lo que le precede, más o menos a la luz de lo que propone Jorge Luis Borges en ensayos consagrados como “Kafka y sus precursores”. En el ensayo inaugural de *La expresión americana*, hablando de las relaciones del historiador con el pasado – análogas a las que establece un escritor con la tradición –, afirma Lezama:

Todo tendrá que ser reconstruido, intencionado de nuevo, y los viejos mitos, al reaparecer de nuevo, nos ofrecerán sus conjuros y sus enigmas con un rostro desconocido. La ficción de los mitos serán nuevos mitos, con nuevos cansancios y terrores. (EA 58)²⁹

Asimismo, hablando de las relaciones entre la idea de *expresión americana* y el concepto de tradición en el autor, afirma Brett Levinson: “For Lezama, then, the American does not reread or transform ‘the tradition’. Instead, the ‘tradition’ is the

²⁹ Este pasaje en realidad sintetiza la visión de la historia como una “ficción de los mitos” y un contrapunteo de imágenes que desarrolla el autor en *La expresión americana*, a ser comentada en el tercer capítulo. Aquí, importa resaltar la idea de que al revisitar el pasado y/o la tradición el historiador, como el escritor, inevitablemente se involucran en un proceso de re-inventción que niega la posibilidad de la repetición.

offspring of that endless American rereading or reappropriation. It *is* a transformation.”

(46) Lo que Lezama llama el “saber crítico”, prosigue Levinson, responsable por constituir una *suma crítica* de tradiciones y culturas, se revela así más bien como una constante reinención de la tradición que como un afán de ruptura, algo que caracterizaría no sólo la “expresión americana”, sino más específicamente la generación de la llamada “pos-vanguardia”, en la óptica lezamiana. Comentando la concepción de arte que empieza a surgir en la llamada pos-vanguardia en efecto, afirma el autor:

En realidad, lo que sucedía en su nueva y verdadera profundidad, era más difícil de querer y señalar. [...] En mi opinión, se debía al surgimiento de una nueva manifestación del hombre en su lucha con la forma. Era un tipo de creador, que podía ser al terminar su primera formación, nutrido por todo el aporte de la cultura antigua, que lejos de fatigarlo, exacerbaba sus facultades creadoras, haciéndolas terriblemente sorprendentes. Un saber crítico, que era al mismo tiempo, y quizá por lo mismo, muy creador; un conocimiento intuitivo, que se hipostasiaba en lo histórico, por una rápida penetración de las zonas de creación en la habitual confusión de lo histórico. (EA 160)

La gran ironía implicada por el concepto de tradición en la poética lezamiana es que tal concepto sería impensable antes del advenimiento de las vanguardias, cuyo rechazo a la tradición, de acuerdo a Bürger, conllevó no sólo una desacralización de la idea de tradición, sino una revisión crítica bastante detenida de la misma. Además, el aspecto notadamente *dinámico* y *fragmentario* que asume esa “suma crítica” en la que Lezama buscó convertir su obra es una característica fundamental de las vanguardias, cifrando la manera por veces conflictiva como, de acuerdo a críticos como Theodor Adorno y

Walter Benjamin, podemos relacionarlas con el proceso de modernización y la sociedad moderna.

Tal concepto de tradición explica, tal vez, la insistencia con que poetas como Charles Baudelaire, Stephane Mallarmé y Paul Valéry aparecen en sus ensayos, particularmente cuando alude a las vanguardias. Para Lezama, a esos tres poetas les debemos la mayoría de los logros atribuidos a las vanguardias; es a esos *precursores* debemos los mayores “hallazgos” del arte contemporáneo, como a Apollinaire se debe el supuesto hallazgo surrealista de Bretón. De ahí que, contrastando su círculo intelectual y artístico con la generación de las vanguardias, concluye Lezama:

Quizá la mayor ganancia de la actual generación esté en no creer en el orgullo de su ruptura o desasimiento y sentir que las generaciones no surgen en el necesario contraste de lo sucesivo, sino en localización de creación, en nacimientos que se producen como forma de distintos fenómenos de cultura.
(OC 727)

Es también a partir de esta concepción de las ideas de tradición y precursores que se explican los comentarios muy particulares que hace Lezama sobre tres de los más distinguidos vanguardistas europeos – Picasso en la plástica, Igor Stravinsky en la música y James Joyce en la literatura –, comentarios que se encaminan, tal vez irónicamente, en el sentido de rescatar sus relaciones con la tradición. Hablando del caso específico de Joyce, afirma César A. Salgado:

Adopting a nonvanguardist approach [...], Lezama believes that the merit and permanence of Joyce’s work lie in its “unexceptionality”, its tradicional

framework. [...] Thus, Lezama does not necessarily consider the baroque elements in Joyce as examples of modernist or avant-garde experimentation, but as new, topical applications of time-proven narrative, stylistic, and figural strategies which Lezama probably also recognized in the great works of Spanish Golden Age literature by such baroque writers as Cervantes, Quevedo, and Góngora. (2001, 43-4)

Contrariando a la mayoría de los críticos de la época por lo tanto, no es el experimentalismo lo que haría de Joyce un escritor excepcional, sino más bien la manera como el autor dialoga con la tradición, incluyéndose ahí el barroco. En las palabras de Lezama:

Un tipo especial de lector se obstinaba en crear un Joyce especial, viéndolo hermano del surrealismo, revestido de la muralla del conocimiento de todas las lenguas románicas, griego y latín babélico, imposible, babilónico, rabelesiano, continuador de simbolistas menores. Hoy vamos viendo que aquella obra se hizo como se hacen todas las obras: la lucha adolescente entre el sexo y el dogma, el ritmo de la voz y cierta heterodoxia superficial que va en busca de una ortodoxia central. Un nuevo tipo de lector reclamará enseguida la delicia y la seguridad de sus fuentes. (OC 237)

Como lo recuerda Mataix, no es mera casualidad que sean esos tres artistas de vanguardia – Picasso, Stravinsky y Joyce –, los que elije Lezama al resaltar las deudas de las vanguardias en relación a la tradición: son también ellos los más celebrados por la *Revista de Avance*. Así, lo que al principio figura como una crítica a la vanguardia de manera general, se puede leer como un ataque indirecto al tipo de “vanguardismo” defendido por la vanguardia cubana. Afirmo la crítica:

Picasso, Stravinsky y Joyce – los tres grandes “descubrimientos” de la vanguardia cubana de *avance*, seleccionados no por casualidad – son vistos por Lezama, no ya como el resultado de un “frenético y destemplado” proceso de ruptura, sino como una “secreta continuidad”: su originalidad procede de una relectura de la tradición que “pellizca en aquellas zonas del pasado donde se habían aposentado viveros de innovaciones” y trama esos fragmentos de otra forma en otro discurso, pictórico, musical o literario. (2000b, 27)

Como se observa en este pasaje, son las *excepciones*, lo *extraño*, el *secreto* que se esconden en las filigranas de la historia, de los textos legados por la tradición, lo que persigue Lezama. De acuerdo a Levinson en efecto, la tradición sería para Lezama un universo de posibilidades inexploradas – la *posibilidad infinita*, en los términos del autor – que cabría al escritor/artista *re*-descubrir. No por casualidad Lezama titula uno de los primeros editoriales de la revista *Orígenes* “Después de lo raro, la extrañeza” (1945), contraponiendo el concepto de originalidad modernista, y que luego informaría las vanguardias (lo *raro*), a su propio concepto de originalidad (la *extrañeza*)³⁰. Más que lo raro en cuanto sinónimo de inaudito, único, nuevo, es lo extraño, lo sumergido, el secreto redescubierto, la *diferencia* que se esconde dentro de la propia tradición donde reside la originalidad a los ojos de Lezama.

Quizá el pasaje que mejor ilustre esa interpretación de las vanguardias, es decir, la negación lezamiana de la idea de ruptura de la tradición y del concepto de originalidad vanguardista – aunque no de la validez del concepto de originalidad en sí –

³⁰ En realidad, este ensayo también alude al poemario *Extrañeza de estar* (1944), de Vitier, título que se presenta como un contrapunto al existencialismo defendido por algunos surrealistas, y por cierto sector de la vanguardia cubana.

sea el pasaje inicial del ya citado ensayo que cierra *La expresión americana*, “Sumas críticas de lo americano”:

Por los años de 1920, cuando irrumpían los llamados reservistas en la literatura francesa, el concepto de originalidad estallaba y se extendía como los avisos matinales del gallo. [...] Su ruptura [la de los vanguardistas] era tan superior a su deuda generacional, que su espinazo histórico era diluido en lo amorfo y protocelular. [...] Se quería olvidar, que en la búsqueda de ese frenesí de la originalidad, era el cansancio lo que impulsaba sus pasos. (157)

En su deseo de ser “otra cosa”, asevera Lezama, de sobrepasar el “cansancio” que acometía la literatura europea de ese entonces, los vanguardistas habrían terminado en “la misma cosa”: “Así, el *sprit nouveau* señalaba con un hilo la inquietud de su soledad de los comienzos, y olvidaba que esa frase era una de las etiquetas puestas a la moda por Baudelaire.” (EA 158) En otras palabras, si el *esprit nouveau* – en la interpretación de Chiampi, grafado como *sprit* deliberada e irónicamente (EA 158) –, “puesto de moda” mucho antes que irrumpieron efectivamente los movimientos vanguardistas, pretendió ser un nuevo comienzo, comienzo sin orígenes ni precursores – la “soledad de los comienzos” o “soledad agónica” a las que se refiere Lezama –, el carácter ilusorio de esta pretensión de hacer *tabula rasa* de la tradición se hacía evidente en el mismo recurso a la expresión *esprit nouveau*, cuñada por Baudelaire. Como lo puntúa Levinson:

In the last chapter of *La expresión [americana]* Lezama [...] cynically mocks those critics who maintained that the literature of the twenties and the thirties was about its newness. He then relates modern art not to the new, but to an oldness, fatigue, or wearing away that [...] is at the heart of Lezama’s vision of both America and modernity. (44-5)

Es de notarse que este mismo tipo de actitud – es decir, la incesante búsqueda de los precursores –, orienta no sólo sus evaluaciones de las vanguardias, sino también de otras estéticas, como el barroco. De hecho, es frecuente en Lezama la valoración de cómo la obra de un artista recupera la de sus precursores y la tradición. Eso es lo que explica por ejemplo que se dedique antes a analizar la figura de Garcilaso, “eslabón perdido” entre el medievo español y el renacimiento, que la figura mucho más representativa de sus concepciones sobre el barroco que es Góngora, objeto de ensayo muy posterior³¹. Sin embargo, a diferencia de lo que ocurre con las vanguardias, esta búsqueda incesante de precursores no sólo no viene cargada de ningún signo negativo, sino que es tan lúdica como infinita; en la visión de Lezama, siempre es posible encontrar – o tal vez, inventar –, nuevos o renovados precursores:

For Lezama, traditions can only tread upon other traditions; culture can only retrace its own steps. [...] Thus, the only choice for humankind [...] is to repeat, or rather, to reinvent [...]. For Lezama, the “new” is always “anew”. (Levinson, 48-9)

De ahí que, pocos años después de la experiencia vanguardista, el círculo intelectual y artístico al que se asocia Lezama, de acuerdo con el mismo:

³¹ En efecto, es sólo en 1951 que Lezama escribe “Sierpe de don Luis de Góngora”, tal vez uno de los más importantes ensayos del autor en lo que toca a la exposición de su misma poética. Con respeto a ese ensayo y a la apropiación que hace Lezama de la figura de Góngora, consultar por ejemplo el artículo de Roberto González Echevarría, “Lezama, Góngora y la poética del mal gusto”, en el que el crítico hace un interesante análisis de cómo Lezama se contrapone a la apropiación que del escritor barroco español hicieron las vanguardias; y también “Apetitos de Góngora y Lezama”.

[l]ba a rehusar el “hacer otra cosa”, para reencontrar la línea de continuidad que unía las generaciones. Nos empeñábamos en demostrar que era “la misma cosa”, la que con nombres distintos y dosificadas mutaciones, recorría el trayecto de la expresión. (EA 158)

De todo modos, quedan las preguntas: si Lezama huye a la categoría “vanguardias”, ¿cómo evalúa el arte contemporáneo? ¿Qué otra(s) categoría(s) nos ofrece en contraposición a la de vanguardias, aparte de términos consagrados como surrealismo, cubismo o expresionismo?

1.2 ENTRE PULPOS E INSECTOS: CONTRAPUNTEOS ENTRE EL “ANTI-FORMALISMO” Y EL “FORMALISMO RACIONALISTA” DEL ARTE CONTEMPORÁNEO

Si nos enfocamos en los ensayos incluidos en *Analecta del reloj* (1953), no sería simplificación demasiado grosera afirmar que buena parte de las evaluaciones lezamianas del arte contemporáneo están informadas por la fatídica contraposición entre “formalismo” y “anti-formalismo” – o si queremos ponerlo en otros términos, “clasicismo” y “barroquismo” – que por mucho tiempo había marcado la crítica literaria. En lugar de adoptar el término “vanguardias”, Lezama parece optar por hablar sencillamente de *tendencias del arte contemporáneo*, clasificando esas tendencias, básicamente, en dos bloques contrapuestos: uno, caracterizado por el *rigor formal*, de base racionalista, que el autor parece identificar con la poesía pura; y otro,

caracterizado por la defensa de la absoluta *libertad formal*, que el autor parece identificar más propiamente con las vanguardias, tipificadas en el surrealismo.

Este tipo de esquema coincide con el que encontramos en críticos como Heinrich Wölfflin, Wilhelm Worringer y Eugenio D'Ors, de gran popularidad hasta por lo menos inicios del siglo veinte, y que, cada uno en sus términos, buscaron elaborar una meta-historia del arte basada en el contrapunteo de tendencias opuestas³². Lezama leyó a todos esos teóricos, y en muchas ocasiones los cita directamente. En realidad, las referencias lezamianas a la idea de *cansancio* son un posible eco de la idea de *agotamiento* que encontramos en Wölfflin, por ejemplo, idea que se haría presente también en el tipo de análisis biologizante de la historia que elaboraron teóricos como Oswald Spengler y Arnold Toynbee, de gran influencia en la época. Para Wölfflin en efecto, la alternancia entre formas clásicas y barrocas que el teórico observa en la historia del arte estaría impulsado por dos fuerzas: el *agotamiento*, de un lado, y cierta *voluntad de forma*, de otro. Básicamente, el *agotamiento* y/o disolución de las formas clásicas engendraría manifestaciones artísticas que el teórico, por contraste, clasifica como barrocas. A tal disolución pronto se seguiría un *deseo de forma* que impulsaría a los artistas de vuelta a lo clásico, estableciéndose así un patrón regido por un *eterno*

³² No será coincidencia que Lezama se apoye en esas teorías al elaborar sus evaluaciones de la historia del arte. En definitiva, como recuerdan Carmen Bustillo y Guilherme Simões Gomes Junior, la re-evaluación del barroco ocupó un papel fundamental en la elaboración de tales teorías, en las que las ideas de “mal gusto”, “deformación” y “decadencia” van dando lugar a una percepción del mismo como una estética propiamente dicha, con sus preceptos y reglas, como una *forma artística* que, ante el agotamiento de las formas *clásicas*, estaría destinada a resurgir en un eterno contrapunteo a lo largo de la historia.

retorno.³³ No será mera coincidencia que el primer capítulo de su *La expresión americana* se titule “Mitos y cansancio clásico”, en una referencia a lo que el autor entiende como un cierto *agotamiento* del caudal imagético de origen clásico y medieval del que se nutría la imaginación europea por la época del descubriendo de América, y que luego será remplazado, o más bien enriquecido con las aportaciones que trae el mismo descubrimiento. Sin embargo, rompiendo con el reduccionismo dicotómico y el pesimismo implícitos en el concepto de causalidad histórica adoptado por Wölfflin, como también por Spengler, tal *cansancio* no redundaría para Lezama en el simple regreso a lo clásico, o alternancia entre formas clásicas y barrocas, verificándose más bien como una eterna re-invenición de la tradición. En las palabras de Lezama:

Nos acercamos a esos problemas de las formas, con el convencimiento de que el sujeto metafórico, el sujeto que interviene en forzosas mutaciones, destruye el pesimismo encubierto en la teoría de las constantes artísticas. Nuestro punto de vista parte de la imposibilidad de dos estilos semejantes, de la negación del desdén de los epígonos, de la no identidad de dos formas aparentemente concluyentes, de lo creativo de un nuevo concepto de causalidad histórica, que destruye el pseudo concepto temporal de que todo se dirige a lo contemporáneo, a un tiempo fragmentario. (EA 62-3)

³³ Esquema semejante adoptaría D’Ors, teórico de gran influencia para ambas las interpretaciones lezamianas y carpentierianas de lo barroco. A diferencia de Wölfflin sin embargo, quien analiza esa alternancia entre manifestaciones clásicas y barrocas como un problema de *formas* artísticas – bajo un esquema teórico notadamente formalista, por lo tanto –, D’Ors lo entiende más bien como producto de un lo que llama *éon* – concepto semejante al de “espíritu –, de la alternancia entre una *constante clásica* y una *constante barroca* que se manifestarían bajo determinadas condiciones histórico-culturales. Además, al contrario del alemán, D’Ors no habla de *leyes*, y ni de ciclos, relativizando un poco la idea de eterno retorno.

Lezama no sólo niega ahí la posibilidad de la repetición, latente en esas teorías del eterno retorno – idea que también afectaría cierta visión del problema de la identidad cultural americana, por supuesto –, sino que vuelve a criticar implícitamente la visión de historia del arte presente en las vanguardias y su defensa de la “originalidad absoluta”. Al afirmar que su concepto muy particular de causalidad histórica “destruye el pseudo concepto temporal de que todo se dirige a lo contemporáneo, a un tiempo fragmentario”, Lezama está una vez más criticando la idea de que se puede pensar el pasado en cuanto algo superado/superable, en cuanto etapa preparatoria, en el mejor de los casos, para la emergencia del arte contemporáneo, concepción evolucionista del arte que anima la novolatría vanguardista.

Aunque la referida oposición entre rigor formal y anti-formalismo, racionalismo y subjetivismo, realismo y anti-realismo parece guiar el autor en sus análisis de la historia del arte de manera general, esta misma dicotomía surge como una *falsa*, o más aun *condenable* oposición a los ojos de Lezama. En realidad, el primer editorial de *Orígenes*, “Presentación de *Orígenes*” (1944), es casi un manifiesto en contra de cualquier tipo de dualismo que pretenda separar arte y vida, forma y fondo, en una clara alusión no sólo a las concepciones del arte de un Ortega y Gasset, directamente relacionables al llamado arte “puro” o “deshumanizado”, pero también a los que pretendían producir un arte de tipo realista o “doctrinal”, como lo llama el autor³⁴. Para Lezama, ni el más absoluto

³⁴ De hecho, en una alusión a Karl Vossler que retomaría diversas veces, Lezama recuerda que obras clásicas como *Don Quijote* y *La Dorotea* “son consecuencia de vivir la literatura y literaturizar la vida” (IP

rigor formal podría redundar en una poesía efectivamente “pura”, aislada de la realidad sensible que circunda el poeta, ni el surrealismo, con su defensa de la escritura automática, pudo realmente deshacerse de la forma: “Larvas oníricas dominadas por una arquitectura neoclásica: pura y absoluta mentira, inutilidad, mezquindad. Lo primario en absoluta pureza: caos de caos, maldición inexpressiva, autodestrucción.” (OC 254). A pesar de que el surrealismo defendió la liberación proporcionada por el recurso al sueño, al subconsciente y a la escrita automática, sus postulados, luego convertidos en programa, en la visión del autor – anti-formalismo convertido en fórmulas, *modo* reducido a *moda*³⁵ –, había terminado por producir un arte marcado por el mecanicismo y las tecnuerías formales, un arte tan “artificial” – o tal vez, “artificioso” –, como el producido por los defensores de la poesía pura.

Las críticas lezamianas a este tipo de oposición se clarifican en el ensayo “Corona de lo informe” (1955). En este ensayo, Lezama objeta la corriente de afirmación de que lo clásico rehúsa lo “informe”: para el autor el contrario, lo *verdaderamente* clásico – y aquí me parece que Lezama hace cierta confusión intencional entre el concepto de clásico como sinónimo de *clasicismo*, y la idea de clásico como sinónimo de obra consagrada por la tradición – contiene siempre algo de “informe”. Resulta necesario

182-3). Sin embargo, el término arte “doctrinal” parece referirse más específicamente al tipo de “poesía social” que como hemos dicho circulaba por esa época en Cuba y otros países latinoamericanos.

³⁵ En el primer editorial de *Orígenes*, así se expresa el autor ante los movimientos artísticos a los cuales pretendían oponerse los escritores reunidos alrededor de la revista: “Las demás modas – inútilmente disfrazadas de modo, de métodos – cultivan un fragmento o un deseo, teniendo la desventura de habitar con tristeza sus porciúnculos, de mostrar su inmenso orgullo, procurando aislar, con un terrorismo retórico, a los que buscan sin encontrar o encuentran sin buscar.” (IP 184)

aclarar que el término “informe”, tomado de Georges Bataille³⁶, no se entiende aquí como mero desdén por la forma, sino como la inevitable dosis de “informidad” que implica cualquier intento de apresar lo “inaprensible” detrás del mundo sensible, lo que el autor llama lo *incondicionado, sobrenaturaliza o cantidad hechizada*, objeto último de toda poesía:

Algunos desprevenidos se solazan al afirmar que el espíritu clásico no contiene lo informe, lo rehúsa, llegando hasta a aborrecerlo. Para ellos, lo informe en lo clásico sería las hilachas de cobre en la piedra aurífera. Un residuo hecho para ser vencido por sucesivos filtros, en un proceso de decantación milenario. (OC 454)

Es decir, el “espíritu clásico” – y aquí resuenan otra vez las huellas de críticos como Wölfflin y D’Ors – no entiende lo informe como algo que debe ser extirpado del arte por un proceso de purificación, de perfeccionamiento formal, sino como la necesaria dosis de “incondicionado” que conlleva cualquier tipo de expresión que se pretenda artística.

Añade el autor:

La calidad en el hombre nos viene dada por la dosis sacramental de misterio y de informidad que nos sea capaz de conllevar. Dosis alta de informe, posible parábola espiritual de riqueza suma, estremecido personajillo saltando por los capítulos de la súpula novelable, llevado por la pólvora rauda del “vaso de elección”. Pequeña dosis de informe, equivalencia sonrosada del buen gusto, acoplamientos ajedrecísticos del espíritu de fineza. (OC 454)

³⁶ Para una amplia discusión sobre el uso del término “informe” en la obra de Bataille, consultar la obra de Martin Jay.

En todo caso, el contrapunto entre dos tendencias dicotómicas – dos *voluntades de forma*, en los términos de Wölflin; dos *eones*, en las palabras de D’Ors –, como nos sugiere la sutil distinción entre una “alta” y una “pequeña dosis” de informe en esta cita, guía a Lezama no sólo en sus evaluaciones de la historia del arte. Aunque se traten de conceptos generales sin embargo, hay un cierto mecanismo proyectivo en la manera como Lezama la evalúa: al analizarla como una contraposición entre rigor formal y anti-formalismo, parece casi siempre haber, en los ensayos de Lezama, algo que en definitiva no es más que un balance del arte contemporáneo mismo. En otras palabras, al analizar el arte de otras épocas, Lezama está en realidad haciendo un balance de lo que para él serían las dos grandes tendencias del arte contemporáneo, tipificadas, como sugerimos, en dos movimientos muy específicos: la poesía pura, de un lado, y el surrealismo, de otro. Más que eso, al analizar el arte contemporáneo, y las vanguardias en particular, Lezama está ante todo posicionándose a sí mismo ante la tradición, *construyéndose* en cuanto autor-persona, y en última instancia, *legitimándose*; para lo cual le hace falta no sólo construir a sus precursores, sino también a sus opositores inmediatos, eso es, los vanguardistas.

Resulta necesario subrayar la influencia que ejerció Juan Ramón Jiménez y su manera de posicionarse dentro de la poesía española actual en la visión expresa por Lezama en torno al arte contemporáneo. En su “Coloquio con Juan Ramón Jiménez” (1937), publicado en el primer número de la revista *Orígenes*, Lezama le atribuye las siguientes palabras:

Estamos, pues, entre dos peligros: la escritura informe, más o menos poética, sin conciencia para eludir lo abundante y lo fácil, y que pretende enlazarse con lo primitivo, y el neoclasicismo resucitado una vez más por profesores que cultivan la poesía al margen de sus lecciones de retórica, y que yo he llamado “poetas voluntarios”, para diferenciarlos de los poetas fatales, que son los que se escapan igualmente del falso primitivismo y del neoclasicismo más falso. (OC 62)

No hace falta recordar que Ramón Jiménez rechazó siempre la identificación de su poesía con cualquier movimiento específico de vanguardia. El mismo Lezama confirma la influencia del poeta y crítico español en sus análisis del arte contemporáneo al afirmar, sobre su presencia en Cuba: “Tal vez su presencia evitó el peligro con el que toda generación se enfrenta, de ir a la novedad vocinglera, pura abstracción de tétano enfático, prescindiendo del círculo coral donde entonan todas las generaciones en la gloria. (IP 68)” Aquí, Lezama atribuye a la enseñanza del poeta español el haber escapado a la “tentación” vanguardista, la búsqueda desesperada por la novedad, pasando por encima de la tradición. Vale notar además su referencia al “círculo coral donde entonan todas las generaciones en la gloria”, la *coralidad* que el autor parece esperar de todo verdadero artista. Para él, la historia del arte no sería la de sucesivas generaciones, o movimientos contrapuestos, sino un gran *continuum* en el que distintas voces, como en una suerte de canon, participan en el “homogéneo”, en el gran diálogo que podríamos asociar al concepto mismo de tradición.

Aunque Jiménez parece haber influenciado a Lezama en su la manera de evaluar el arte contemporáneo como una pugna entre absoluto rigor formal y anti-formalismo

absoluto, las posiciones de Lezama no dejan de contener también una fuerte conexión con la manera como se posiciona el autor ante el contexto artístico-cultural cubano en particular. Como lo subraya Heller (26-31), si ya en el primer editorial de *Orígenes*, publicado en 1944, el autor criticaba las vanguardias, hay en sus críticas referencias implícitas pero bastante directas a los escritores de la *Revista de Avance*. Más que eso, al criticar las vanguardias europeas, Lezama también se distancia de sus herederos cubanos, representados por la poesía pura – a la cual vendrían a subscribirse escritores como Mariano Brull, Eugenio Florit y Emilio Ballagas, anteriormente asociados a la *Revista de Avance* –, y la poesía social – no exactamente practicada, pero defendida por Mañach³⁷. Cuando por fin explota la fatídica polémica entre Lezama y Mañach por lo tanto, no es tanto en contra de las vanguardias que se está posicionando o construyendo Lezama, sino más bien de esas otras dos tendencias dicotómicas cuyas “fallas” no distan mucho de las que observa el autor en el arte contemporáneo de manera general.

La manera como Lezama maneja estas dicotomías como una suerte de estrategia de auto-legitimación queda particularmente evidente si analizamos “El secreto de Garcilaso” (1937), ensayo de abertura de *Analecta del Reloj*. En este largo y oscuro ensayo, dedicado a la figura de Garcilaso, Lezama se detiene páginas y páginas a trazar

³⁷ Como bien lo señala Duanel Díaz en *Mañach o la República*, Mañach defendió siempre el arte de tipo comprometido, desde los ensayos que publicó el autor en la *Revista de Avance* – como “Vanguardismo” –, hasta el final de su carrera, a pesar de no haber apoyado el régimen establecido tras la Revolución Cubana y sus políticas culturales – lo cual en última instancia le conduce al exilio en 1960, y al olvido desde el punto de vista del canon literario cubano.

una contraposición entre Lope de Vega y Góngora, identificando al primero, de inicio, con una cierta poesía de raíz *popular* o medieval, y el segundo, con lo que sería la poesía *culta*, en gran medida informada por el renacimiento. Vista de otra forma, esta contraposición bien podría trocarse en *claridad* – o lo que podríamos llamar, atención a la función referencial del lenguaje –, y *preciosismo*, o más bien *rebuscamiento formal* – supremacía de la función poética del lenguaje. Cierta *realismo* denotativo de un lado – lo cual también podríamos asociar a ciertas concepciones sobre en qué consiste el clasicismo –, y *tecniquería formal* de otro – acusación que por mucho pesó en contra del barroco y que el mismo Lezama pasará a atribuir a las vanguardias.

Lezama rechaza la existencia de esa contraposición como una falsa contraposición, afirmando, para los casos específicos de Lope y Góngora, que ni el primero rehúsa la forma, lo “culto” de inspiración renacentista, ni el segundo ignora la tradición popular o medieval, entregándose exclusivamente a malabarismo formales vacíos de cualquier contenido: “Ya vemos al Góngora adolescente atraído hasta la parodia por los romances moriscos de Lope. Ya vemos como se va filtrando la manera culta en gran número de dramas y comedias de Lope” (OC 13), recuerda Lezama. En realidad, en “Sierpe de Don Luis de Góngora” (1951), Lezama va aún más allá en la defensa del “tradicionalismo” y la atención al contenido que observa en Góngora, rescatando sus raíces góticas, y también sus deudas para con San Juan de la Cruz³⁸.

³⁸ A este respecto, remitimos nuevamente al ensayo de González Echevarría, “Apetitos de Góngora y Lezama”.

No sería difícil ver en el análisis de la contraposición entre Lope y Góngora los ecos de la eterna polémica en torno a la poesía de este último, en la que el preciosismo formal y el obscurantismo del poeta frecuentemente se asociaban a un vacío de contenido, acusación que en muchos críticos de su época parece reincidir sobre la estética barroca en su totalidad. El mismo Lezama recuerda esta polémica luego al principio de su ensayo, al referirse a Lope, irónicamente, como “Lopillo”. “Lopillo”, se aclara más adelante, es como Góngora sarcásticamente se refiere al autor en muchos de sus sonetos, testimonios de la animosidad mutua que hubo entre los autores. Más adelante en su ensayo, Lezama recuerda algunas de las críticas que hizo Lope a la poesía de Góngora, críticas que seguirían haciendo eco hasta por lo menos inicios del siglo veinte. Cita Lezama: “‘Creo – decía Lope – que muchas veces la falta del natural es causa de valerse de tan estupendas máquinas de arte.’” (OC 12) ³⁹ Ésta polémica había sido retomada apenas una década antes por la llamada “generación del veintisiete” española, irónicamente animada por el carácter supuestamente innovador, por no decir iconoclasta, que atribuían a la poesía de Góngora en el momento de la celebración del centenario de su natalicio⁴⁰. Más interesante que analizar cómo Lezama se posiciona

³⁹ Lezama añade, dejando claro su rechazo ante las falsas dicotomías de las que se alimentaban esas animosidades, y que en definitiva, condenarían al ostracismo la obra de Góngora: “Se favorecía con esto toda clase de confusiones, negando enraizamiento o sustentáculo terrenal a otra clase de poesía, a la que consideraban utilizando hasta el agotamiento su egoísmo desesperado o su irreconciliable laminación. Vossler ha eliminado tan dispareja ingenuidad, consistente en dos tipificaciones, en dos expresiones poéticas opuestas. Un mito absorbente y pertrechado de esencias populares en Lope, y un mito de delicias exclusivas o de cámara secreta en Góngora.” (12)

⁴⁰ Con respecto al “rescate” de Góngora por la generación del veintisiete española, y el tipo de apropiación muy particular que esta generación hizo de la figura y la obra del autor – en gran medida respaldada por

dentro de esta polémica específica, es ver como detrás de una polémica que al principio, respecta a la estética barroca – estética de la cual, recordemos, se nutrió ampliamente el autor –, podemos leer sus críticas a las vanguardias.

El hecho de que sea el ensayo que lanza la carrera de Lezama como crítico, y la fecha que se atribuye a la escritura del ensayo, en este caso, son sumamente importantes: se trata de un ensayo escrito el mismo año que el autor publicó su *Muerte de Narciso*. En realidad, de la misma forma que, de acuerdo a Heller, *Muerte de Narciso* constituye el “poema rito-iniciación” de Lezama, “El secreto de Garcilaso” bien podría ser analizado como una suerte de ensayo-manifiesto en el que Lezama se posiciona ante la tradición – la tradición del barroco español, pero implícitamente también la tradición de ruptura conformada por las vanguardias –, e indirectamente expone su propia visión de la poesía⁴¹. En otras palabras, el “secreto” de Garcilaso casi se confunde ahí con el “secreto” del mismo Lezama, y no sería demasiado arriesgado ver en la manera como Lezama representa la figura de Garcilaso la figura de un *padre fundador*.

En cierto momento del ensayo, Lezama llega a ser casi explícito en sus alusiones a las vanguardias. Reproducimos el pasaje:

Garcilaso, sin haber heredado lo eterno [...] no necesita de la originalidad, en el peor sentido, es decir, sentir la poesía como contrastante virtud, como lucha de

el furor combativo de las vanguardias, como hemos dicho –, consultar el ensayo “As serpes de Gôngora (As Reapropriações de Gôngora e a emergência do neobarroco na América Latina)”, de Irlemar Chiampi, y también las obras *Las vanguardias y la generación del 27*, de Francisco Javier Díez de Revenga, y *Las vanguardias literarias y el “grupo del 27”*, de Montserrat Tarrés Picas.

⁴¹ La interpretación de Heller en torno a *Muerte de Narciso* como un poema-rito de iniciación será desarrollada en el tercer capítulo.

generaciones, tal como la quieren imponer los retóricos de la antirretórica. Veremos que su originalidad no consistió en el hallazgo sino en el desarrollo de las formas. (OC 18)

Aquí, los “retóricos de la antirretórica” parece referirse a los vanguardistas, y más específicamente los surrealistas, con su contradictoria pretensión de haber roto con el mismo concepto de forma artística, y la definición reductiva del arte a un conjunto de preceptos expuestos en manifiestos de carácter altamente combativo en lo que toca a las generaciones anteriores sin alcanzar producir un arte efectivamente *creador*, en la visión de Lezama. En este pasaje, volvemos a los dos principales puntos de crítica de Lezama en relación a las vanguardias: su furor novolátrico, o pretensión de originalidad; y el mecanicismo al que, a despecho de su defensa de la libertad poética, se habían reducido los experimentos vanguardistas. En definitiva, para Lezama, “el orgullo de la rebeldía es esencialmente anti-poético” (OC 248), suerte de crítica al gesto vanguardista que reencontraremos en su polémica con Mañach.

Finalmente, respecto a este ensayo, aunque Lezama dedique páginas enteras a la contraposición entre Lope y Góngora, su objeto último, se supone, es Garcilaso. En otras palabras, en lugar de escribir lo que pudiera haber sido un análisis directo de Góngora – poeta profundamente admirado por el autor, y directamente analizado en su ya citado “Sierpe de Don Luis de Góngora” –, Lezama opta por analizar la obra de aquel que constituiría el “resbalón perdido” entre éste y Lope: Garcilaso de la Vega. Como ocurre con frecuencia en sus ensayos, es la figura del precursor, o el *término medio* entre dos

tendencias o generaciones la que resalta, luciendo sus secretos, sus *secretas continuidades*, por encima de las luchas generacionales y dicotomías ya convencionales de la crítica del arte. Retomando la aludida polémica entre Lope y Góngora, asevera Lezama:

Esta vena secreta de Góngora a Lope, quizá nos dé la primera palabra del secreto de la coincidencia de escuelas y aun de simples maneras en Garcilaso. El dualismo poético que va a traspasar todo el siglo XVI, aparece en él centrado y resuelto, pues si históricamente Garcilaso sufre la contrastación de la poesía tradicional, orgánicamente está resuelta en él sin intentar excluir, sin cruz de problematismo. (OC 13)

La superación de la aludida dicotomía entre un arte caracterizado por el rigor formal y un arte eminentemente anti-formalista se verifica también en los análisis lezamianos de la poesía de Valéry, uno de los autores más citados por Lezama. En “Sobre Paul Valéry” (1945), Lezama establece una curiosa contraposición entre “ojos de insecto” y “ojos de pulpo” para evaluar el arte contemporáneo: “Entre el ojo del insecto y el ojo del pulpo se encuentra nuestro actual periodo alejandrino apocalíptico.” (OC 101) La expresión “ojos de insecto” parece estar asociada a la idea de fragmentación, pero también a una visión geometrizante, y por lo mismo, *racionalista* de la realidad sensible – recordemos que los insectos poseen una visión multifacetada, formada por numerosos pequeños ojos que en su conjunto componen una visión unitiva de la realidad. Así, no sería difícil asociar esos “ojos de insecto” al rigor formal que caracteriza la poesía de Valéry, el “matemático de la poesía” y “padre” de la poesía pura, gran

ejemplo del neoclasicismo a que nos referíamos más arriba. En el otro extremo del *spectrum* poético, los “ojos de pulpo” que atribuye a los que, por contraste, entienden la poesía como dominio absoluto del sentido; los pulpos no ven con los ojos, sino con el tacto, no analizan, sino que sienten. Referencia implícita al surrealismo, tal vez, referencia que podría remontarnos con más acierto al simbolismo en medio al cual se había formado el mismo Valéry, con su apología de los sentidos. En la cita evocada arriba además, Lezama clasifica el periodo actual de “alejandrino apocalíptico”, en una posible referencia a las dos tendencias a las que nos estamos refiriendo: la exaltación de la forma, *versus* la pretendida destrucción de la forma.

Lezama no deja de reconocer y elogiar los “ojos de insecto” de Valéry. Si revisamos su ensayo con cuidado, lo que a principio nos parece una oposición absoluta se va disolviendo poco a poco, y percibimos que los “ojos de insecto” que atribuye al poeta francés corresponden más bien a lo que sería una suerte de solución unitiva entre dos tendencias: de una poesía basada en fórmulas, de raíz neoclásica, o una poesía anclada en los sentidos, como el simbolismo, Valéry parece encaminarse hacia la elaboración de una poesía más bien intelectual en la que confluyen formas y contenido, razón y sentidos. Hablando de los años iniciales de Valéry, afirma Lezama:

No eran todavía los años en que Valéry, entre el ojo y la noche, como en su poema, se anclaría en el cuerpo. Eran los años de su adolescencia en que se detenía en las convenciones. [...] Fundaba entonces sus puntos de vista en las convenciones, cortesía de la cultura, y en la estética de lo arbitrario, puro dominio, libertinaje del arbitrio. (OC 106)

Tras esa experiencia inicial, sin embargo, Valéry iba a abandonar la simple convención y abrazar: “La fluencia de las tentaciones rivales, su multiplicación y entrecruzamiento, su ruptura de la independencia de los sentidos, para otorgarnos una nueva nebulosa sensorial, [que] provocaban el ojo facetado del insecto.” (OC 101)

Lo que más llama la atención en esos pasajes es la manera como la dicotomía a la que nos referimos no sólo se repite – invitándonos a aplicar los comentarios que teje sobre las influencias del poeta también al arte contemporáneo –, sino que termina, una vez más, deshaciéndose para resolverse en una suerte de tríada, como ocurre en casi todos los ensayos del autor. De todos modos, detrás de los elogios que encontramos en este ensayo, Lezama no deja de expresar reservas en relación a la poesía de Valéry, particularmente a lo que él ve como una suerte de predominio de su formalismo racionalista sobre la búsqueda de una *expresión*, del intelecto sobre el cuerpo/mirada que regala la imagen. Para Lezama, Valéry:

Venía a anhelar para la poesía en su *Amateur de vers* un pensamiento singularmente acabado. La identidad voluptuosa o voluptuosidad particular aparecía especialmente definida al enfrentarse con la sustancia de la poesía. No anhelaba el pascaliano pensamiento singularmente sentido, ni la dulce artesanía de un sentimiento acabado con rigor, sino que un dualismo innecesario para la poesía, prefería elaborar con artificio, tal vez con cada uno de los sentidos, un cosmos conceptual. (OC 104)

“Una voluntad oficiosa, par ingrato de aquel sueño oficioso de los surrealistas.” (OC 106), complementa Lezama. De ahí precisamente el “ojo facetado” que el autor atribuye a lo que llama el “periodo apocalíptico-alejandrino” de la poesía, ojo facetado que si

bien presenta sus logros, no logra sobrepasar del todo el dualismo que caracterizaría tanto la poesía anterior, como el periodo actual. Y de hecho, es con estas palabras, o más bien recomendación que concluye el autor su primer ensayo sobre Valéry, “El acto poético y Paul Valéry” (1938):

Cuidado, pues, con el número. Si se le utiliza como defensa y contestación, puede saltar la liebre y evitarnos la sorpresa gozosa. Ya sabemos que William Blake colocaba el Ángel Analítico entre Saturno y las estrellas fijas. Entre la autodestrucción y la monotonía de la ópera constante, del seguro diamante. (OC 252)

Cuidado con el formalismo excesivo, recomienda Lezama. El “ángel analítico”, metáfora que se asocia aquí con el equilibrio entre opuestos, entre religión y filosofía – pero también con la figura de Pablo Picasso, como veremos –, no se ubica ni en el polo del irracionalismo anti-formalista que atribuye al surrealismo (la “autodestrucción”), ni al formalismo racionalista que encuentra en el neoclasicismo contemporáneo (el “seguro diamante” al que se refiere Lezama): es una solución unitiva entre esas dos tendencias lo que reclama Lezama⁴².

⁴² La referencia de Lezama aquí es uno de los pasajes que componen *The Marriage of Heaven and Hell* (1790-3), de William Blake. En ese pasaje, el narrador, poeta y filósofo, es llevado por un ángel a contemplar el lugar donde pasaría su eternidad. El ángel lo conduce hasta el molino de una iglesia, y bajando por una caverna a través del molino, el narrador se encuentra con una serie de visiones infernales: ciudades en llamas, tempestades negras, nubes de humo, cascadas de fuego y sangre, monstruos, etc. En lo que se va el ángel sin embargo, las visiones infernales se truecan en paisaje campestre. “All that we saw was owing to your methaphysics”, dice el narrador. Y propone: “But now we have seen my eternal lot, shall I shew tours?” (39) El narrador entonces sube hacia el cielo para encontrar al ángel, donde se para a descansar “entre saturno y las estrellas fijas”. Reproduzco el pasaje: “here I clothed myself in white, and passed all the planets till we came to saturn; here I staid to rest, and then leap’d into the void, between saturn and the fixed stars.” (39) Enseguida, el narrador le conduce al ángel de vuelta hacia el interior la iglesia, y abriendo una Biblia, el ángel es acometido por otra serie de

Así, es en el “ojo analítico” de Picasso que Lezama parece encontrar la solución para la encrucijada óptica en la que se encontraría el periodo alejandrino-apocalíptico iniciado por precursores como Valéry, y auspiciado por las vanguardias. Notorio vanguardista, Picasso es de los artistas más elogiados por Lezama, por lo menos si nos restringimos al dominio de la plástica. Al utilizar el término “analítico” para caracterizar el “ojo” de Picasso, Lezama no se está refiriendo exclusivamente al cubismo analítico, o al perspectivismo característico del pintor, especialmente si consideramos que el autor describe el “ojo analítico” del pintor en términos que se aplican más bien al cubismo sintético. Lezama está, también, valiéndose de la etimología de la palabra “análisis”, que implica tanto la idea de “leer críticamente”, como la de “disociar” y “dividir en partes”. Ahora bien, si por lo general Lezama parece contraponerse a las vanguardias, ¿qué diferencias habría entre la estética de Picasso, y la defendida por otros vanguardistas? ¿En qué consistiría su *secreto*?

En *La expresión americana*, tenemos ya una clave sobre las razones que impulsan a Lezama a considerar la obra de Picasso como “el milagro más actual de nuestra época.” (OC 243-4) En el ensayo “Sumas críticas de lo americano”, sentencia el

imágenes infernales – ésta vez relacionables al génesis, sin embargo. Narrador y ángel entonces dejan el interior de la iglesia, y se sientan en el topo del molino. Así concluye el texto: “I in my hand brought the skeleton of a body, which in the mill was Aristotles Analytics. So the Angel said: thy phantasy has imposed upon me and thou oughtest to be ashamed. I answer’d: we impose on one another, andi t is but lost time to converse with you whose Works are only Analytics. Opposition is true Friendship.” (40) Sin entrar en los detalles de los debates religiosos y filosóficos detrás de ese pasaje, está claro así que Lezama utiliza la metáfora “ángel analítico” para referirse al equilibrio entre racionalismo e “irracionalismo” que está en el cierre de sus críticas al arte contemporáneo, al equilibrio entre cuidado formal y la necesaria dosis de “informe” que, para Lezama, implica toda labor verdaderamente poética.

autor: “Ningún pintor ha enseñado tantas cosas ocultas, resurgido tantos estilos, proyectado sobre épocas muertas tantas posibilidades de reencuentros e inicios.” (EA 164). Una vez más, un artista es valorado por su capacidad de dialogar con la tradición, explorando las posibilidades que se ocultan bajo el tejido del tiempo. De ahí que, en este mismo pasaje, Lezama se refiera a Picasso como “el San Jerónimo de la plástica” (164), aludiendo con esta expresión al *carrefour* entre occidente y oriente, entre distintas épocas y culturas, entre diferentes estilos artísticos, que había proporcionado el “ojo analítico” del pintor. Como lo recuerda Chiampi (EA 164), San Jerónimo fue el responsable por traducir la Biblia al latín, convirtiéndose no sólo en una figura central en lo que toca a la transposición de lo que hasta aquel entonces, hacía parte exclusiva de la cultura del oriente al occidente, sino también en una figura central en lo que toca a la conformación de la tradición cristiana en la que se va a formar lo que hoy conocemos como Europa, tradición a la que subscribía Lezama.

No es solamente en esta característica que reside el secreto de Picasso, sin embargo. “De Picasso [...], sus jugadas de ajedrez, pero también sus juegos de inocencia.” (OC 243) Es con esta sentencia que Lezama abre el ensayo “Cautelas de Picasso” (1940), publicado por los mismos años que muchos de sus ensayos sobre el barroco. Antes que nada, sorprende el mismo título del ensayo: *cautelos* es como se refiere a lo que llamamos el “secreto” de Picasso, palabra que podríamos traducir como “reservas”, “prudencias” o “celos”, “trabajo laborioso”. Y si leemos el ensayo, todos esos sentidos de la palabra parecen comparecer en las evaluaciones de Lezama. En

definitiva, uno de los secretos de Picasso, comparado a otros vanguardistas, parece haber sido no sólo el huir de las soluciones fáciles ofrecidas por su “furor novolátrico”, en el sentido de rechazo a la tradición, sino también su rechazo al anti-formalismo o el descuido en relación a la forma que caracterizaba a los surrealistas en la visión lezamiana. En vez del automatismo “descuidado” y “espontáneo” de los surrealistas, Picasso, dice Lezama, prefirió la cautela. De ahí la dicotomía *juegos de inocencia* y *juegos de ajedrez*: ni primitivismo puro, ni absoluto rigor formal, sino solución unitiva entre dos tendencias aparentemente dicótomas, pero que se amigan para conformar una verdadera *expresión*. Como Garcilaso, Picasso sería un “fiel del descuido y del cuidado” (OC 19).

Así, el secreto de Picasso – que además se presenta también como suerte de resolución entre las tradiciones española y francesa, otra dicotomía que parece resolver según Lezama –, está no sólo en que en él confluirían todas las épocas históricas y escuelas artísticas – “su ángel no tiene nombre”, recordemos –, sino en su habilidad de reapropiarse de la tradición sin perder el toque de “primitivismo”, de “inocencia creadora”, que le posibilita su mirada:

Frente a esas cautelas de posiciones históricas, para adquirir como en un manual angélico la sinopsis de todas las culturas, saberlas disociar, simultanear, ponerlas al revés, ojo vivaz, o disfrazarlas si así lo quiere, Picasso añade, lo imprescindible, sus juegos de inocencia: la visión que crea, la visión nacida con una cinégesis capaz de crear pequeños objetos. Un ojo que empieza con él, que emplaza un perspectivismo desconocido hasta entonces, es capaz de avivar la adquisición del método de todos los estilos conocidos. La cultura ha resuelto aquí su tenebrosa

enemistad con la natura, es clásicamente orgánica, capaz de vivir saludablemente cada uno de sus aforismos. (OC 245)

Con Picasso por lo tanto, no sólo se ve resuelta la contienda entre tradición y originalidad que tanto preocupó a los vanguardistas, entre el “ojo que analiza” y el “ojo que siente/crea”, sino también la dicotomía entre formalismo y anti-formalismo, entre el cuidado por la forma/artificio y la atención a lo real/natural sensible.

1.3 NOVEDAD Y ORIGINALIDAD

Al afirmar que Lezama critica la novolatría vanguardista, sugerimos que sus críticas no conllevan, necesariamente, un rechazo axiomático de la idea de originalidad. En varias ocasiones, Lezama parece contradecirse al elogiar lo que, sean cuales sean los términos específicos que utiliza, no podemos dejar de asociar al concepto romántico-vanguardista de originalidad. A veces incluso, Lezama llega a utilizar la misma palabra originalidad al elogiar ciertos artistas, sin atribuirle la carga negativa que aparece en la mayoría de los ensayos donde trata el tema y/o analiza el arte de vanguardia. ¿Se trata de un descuido de parte de Lezama? ¿A que se debe esta aparente contradicción?

En su ensayo sobre *La expresión americana*, Remedios Mataix hace una importante distinción entre las ideas de originalidad y novedad, sugiriendo que Lezama rechaza la *novedad*, pero no el concepto de originalidad. De acuerdo a ella:

Si se puede entender la Cultura, y creo que se puede, no sólo como la cosmovisión o la “conciencia” que genera un discurso, sino como la imagen que de esa cosmovisión ofrece el discurso [...], la identidad cultural puede

entenderse como una forma de *originalidad*, es decir: una forma peculiar de manejar los repertorios del conocimiento y de dar expresión [...] a esa peculiaridad. [...]

No es extraño que Lezama, siempre acechando los *orígenes*, perfilara el proyecto cultural que acompañó siempre su labor literaria de acuerdo con esas premisas. Uno de los grandes temas de la reflexión cultural del Sistema Poético del autor fue formular la especificidad de lo americano en los términos de esa originalidad (de origen), y rebatir todo planteamiento que lo formulara en términos de *novedad*. De ahí deriva, desde luego, el marcado anti-vanguardismo del pensamiento de Lezama. (2000b, 14-5)

Pese al hecho de que lo que se está analizando aquí es ante todo el proyecto cultural de Lezama, y no el literario – prácticamente indisociables sin embargo, como lo recuerda Mataix –, la idea de que el autor rechaza la novedad vanguardista nos parece pertinente. Como bien resalta la crítica, la palabra originalidad está etimológicamente relacionada a la idea de origen, palabra esta que está en el centro de muchas de las reflexiones de Lezama, confiriendo incluso el título a su más importante revista.

Sin detenernos demasiado en la interpretación de los múltiples significados que puede asumir la palabra “origen” en la poética lezamiana – donde parece estar relacionada más bien con los “orígenes” en un sentido bíblico que con cualquier política identitaria o literaria en términos más restrictos⁴³, como parece sugerir Mataix –, hay

⁴³ Si nos acercamos a la poética lezamiana de hecho, el concepto de *origen* parece estar directamente vinculado a los orígenes de la creación, a la imagen de un mundo pre-caída donde no cabría cualquier tipo de dualismo entre apariencia y esencia, imagen y realidad, bueno y malo, etc. El deseo de regreso a este mundo *ideal* – y utilizamos la palabra ideal aquí como sinónimo de *esencial*, perteneciente al *mundo de las ideas* –, a este estado de inocencia absoluto, aunque virtualmente imposible, sería precisamente lo que impulsa la poesía. De hecho, para el autor, la imagen, a un paso materia y producto de la poesía, sería básicamente el resultado de un acercamiento momentáneo, casi extático, a la sustancia que se esconde detrás del mundo sensible, un acercamiento a la esencia a través de las apariencias, en otras palabras, un

que recordar que Lezama parece rechazar cualquier concepto histórico de origen cuando al principio de *La expresión americana*, se hace la pregunta tantas veces citada:

Sólo lo difícil es estimulante; sólo la resistencia que nos reta es capaz de enarcar, suscitar y mantener nuestra potencia de conocimiento, pero, en realidad, ¿qué es lo difícil? ¿lo sumergido, tan solo, en las maternas aguas de lo oscuro? ¿lo originario sin causalidad, antítesis o logos? (49)

En este pasaje, Lezama parece ironizar la incesante “búsqueda de los orígenes” a la que se había entregado la intelectualidad americana en los años cuarenta, y que había marcado también buena parte de la historiografía europea producida durante el siglo diecinueve e inicios del veinte, cuestionando la posibilidad misma de hablarse de *un* origen para una cultura. Eso no debiera sorprender, considerando la indiscutible correlación existente entre cultura y tradición, y la forma como Lezama entiende la tradición: del mismo modo que la búsqueda de precursores es, para Lezama, un ejercicio tan lúdico como infinito, la búsqueda de los orígenes jamás podría ser entendida como el verdadero reto del proyecto identitario del autor, como parece implicar Mataix. Desde luego, eso no elimina la posibilidad de que el autor sí esté buscando una *originalidad* americana. Sin embargo, nos parece que esa originalidad poco tendría que ver con la palabra origen en su sentido etimológico, acercándose más

provisorio regreso a esa unidad – entendida en cuanto unidad absoluta, unidad con lo divino – rota tras la caída.

bien al concepto de *diferencia*⁴⁴. Asimismo, al contrario de lo que afirma Mataix, no nos parece cierto que el supuesto anti-vanguardismo de Lezama sea simple reflejo de su rechazo a cualquier proyecto cultural que planteara una identidad americana en términos de *novedad*; no sólo lo contrario podría ser igualmente verdadero – es decir, que su rechazo a cualquier política identitaria que planteara una identidad americana en términos de novedad fuera un reflejo de su rechazo a la originalidad vanguardista –, sino que Lezama termina por elaborar un proyecto cultural en el que la cultura americana sí aparece como algo “nuevo” – en el sentido de *diferente* – aunque su “novedad” no sea más que un producto de la incorporación transmutativa de elementos culturales exógenos, es decir, de una reinención de tradiciones. Por eso Lezama habla de “orígenes” (en el plural), y no *origen*.

Volvemos a cuestionarnos, entonces: si Lezama parece rechazar la idea de originalidad en su acepción vanguardista, ¿por qué habla de originalidad al elogiar ciertos artistas, vanguardistas y no-vanguardistas? ¿Qué sentido estaría dando a esta palabra, si no la asocia, como los vanguardistas, con la idea de “novedad”?

“El secreto de Garcilaso” una vez más nos ofrece algunas claves para comprender este problema. En este ensayo, las ácidas críticas lezamianas a la idea de

⁴⁴ El concepto derridiano de diferencia – o más bien, *différance* – implica ambas las ideas de diferir y posponer. Tal como el concepto lezamiano de originalidad, este concepto implica una negación del origen – el significado – último, así como del tipo de esquema binario y en gran medida teleológico implicado por la dialéctica; algo que se refleja en las lecturas lezamianas del barroco americano como un arte de la contraconquista. Tal concepto fue empleado por Haroldo de Campos al analizar el barroco americano en *O sequestro do barroco na formação da literatura brasileira* (1981), obra profundamente informada por Lezama.

originalidad comentadas anteriormente vienen entremezcladas con una sutil pero importante diferenciación entre el afán de originalidad que atribuye a los vanguardistas, y un “otro tipo” de originalidad que el autor asocia nada menos que al concepto de perfección. Retomemos la cita evocada arriba:

Garcilaso, sin haber heredado lo eterno – su gracia no es de ángel visible, de gorda inefabilidad – no necesita de la originalidad, *en el peor sentido*, es decir, sentir la poesía como lucha de generaciones, tal como la quieren imponer los retóricos de la anti-retórica. (OC 18, énfasis mío)

En este pasaje, el uso de los términos “en el peor sentido” para calificar la concepción de originalidad defendida por los vanguardistas nos da a entender que existe un *otro* tipo de originalidad, diferente de aquella, y que no necesariamente se presenta como simple vanidad novolátrica. Añade Lezama:

El fenómeno poético en la época de Garcilaso, tan distinto del que impone los placeres platerescos de Góngora y del nuestro reducido a imagen aislada y a soledad agónica, permitía desechar el afán de originalidad, *naciendo ésta como consecuencia de la perfección ofrecida*. (18, énfasis mío)

Aquí, como adelantamos, Lezama no sólo termina por validar indirectamente el concepto de originalidad, sino que lo asocia con la idea de perfección. Si el afán de originalidad le parece al autor algo desechable, eso no significa que la originalidad sea imposible y/o desechable en sí, sino que esta debe emerger “naturalmente” como consecuencia de la perfección. ¿Qué será la perfección para Lezama, sin embargo? ¿Cuál

es la relación entre esa originalidad “naturalmente” alcanzada y la perfección? La cita es larga, pero reveladora:

[D]esaparece lo original al nacer lo perfecto que ellos no sintieron como entregado por instintos primitivistas, sino la dosificación de la fuerza de creación pura conducida hasta el Partenón o hasta las cuatro reglas de la razón de Newton. La exigencia de la fuerza no utilizada trocada en la teleología de una técnica perfecta, dosificada para que lo perfecto no muera en lo acabado ni el desarrollo de las formas en administración técnica o en honesto oficio. ¿En qué consiste lo original en lo perfecto? ¿Cómo se fue extendiendo el ambiente en Garcilaso? Goethe acostumbraba decir: “trabajando dentro de los límites es como se revela al maestro”. (19)

Detrás de su argumentación algo tautológica, e incluso aparentemente contradictoria, parece haber un mensaje claro en este pasaje: lo perfecto, o más bien lo original en lo perfecto, no se produce a partir de una búsqueda desesperada de la originalidad de por sí – búsqueda que, en el caso de las vanguardias, en muchos casos se daría erróneamente a través de un supuesto primitivismo “enemigo” de toda forma, en clara alusión al surrealismo. Al contrario, como indica Lezama al referirse al Partenón – símbolo del clasicismo –, y a “las cuatro reglas de la razón de Newton” – metáfora para el racionalismo –, lo original surge de un equilibrio entre fuerza creacional y el perfeccionamiento formal. Ese perfeccionamiento, sugiere Lezama, tampoco debería redundar en mero tecnicismo experimental y/o “honesto oficio” formalista, como habría ocurrido como muchos movimientos de vanguardia. Y de hecho, no sólo el supuesto primitivismo que Lezama atribuye a los surrealistas, sino también el

formalismo racionalista de la poesía pura son problematizados por el autor. Aludiendo a Ortega y Gasset y el llamado arte puro, deshumanizado, concluye él:

No sentimos tanto esa frase [la de Goethe] al enterarnos de la leyenda griega que nos previene que el primero de los griegos que nombró al infinito, pereció en un naufragio. El hombre de hoy siente ese afán [de nombrar el infinito], pero en el sentido tosco de limitarse para embellecer, como los antiguos políticos acostumbraban decir: “divide y reinarás”. Es como una repentina sensación de pobreza que reconoce que primero es necesario limitar, aislar, deshumanizar. Mientras que la perfección hipostática proviene de la cantidad necesaria de fuerza ciega, sin necesidad de exigir un factor muerto experimentable. (19)

Si bien se refleja aquí una concepción romántica de originalidad y/o perfección en toda esta exposición, también queda claro que el autor *no* rechazó totalmente la originalidad, y ni siquiera lo novedoso, sino la *actitud parricida* vanguardista en relación al arte:

las generaciones tienen que partir de su creación, no de un voluntarismo anti, de un combatir a, en proyección matinal de adivinación del futuro. Las generaciones no se forman en la voluntad de querer lo distinto, que es apariencia, sino en el ser de la creación, de ente concurrente de lo *verdaderamente novedoso*. Lo frenético y destemplado, vemos en los más significativos creadores, se vuelven en su fondo, al paso de una década, producto de elaboración y compás. (IP 160, énfasis mío)

Las ambigüedades de Lezama con respecto a su manejo del concepto de la originalidad, o a sus evaluaciones de las vanguardias de manera general, se hacen patentes en los editoriales que escribió el autor para las muchas revistas que dirigió a lo largo de su vida. En virtualmente *todos* esos editoriales encontramos algún tipo de crítica a la novolatría y el carácter programático de las vanguardias. No obstante, la

misma forma y factura de esos textos se acerca notablemente a las de un *manifiesto* al estilo vanguardista. “Razón que sea” (1939), primer editorial de *Espuela de Plata* – segunda revista editada por el autor –, se abre con una frase de efecto en la que el autor declara a qué/quienes se está *contraponiendo* la revista: “Contra el desgano inconcluso y las ninfas que se retuercen semidespiertas en la marea de subconsciente: Dios aparece en el retablo del primitivo Pere Serra con un compás en la mano” (IP 198). Aquí, Lezama acomete directamente en contra de las vanguardias, particularmente el surrealismo, contraponiendo a su “desgano inconcluso”, su “marea del subconsciente”, una enigmática imagen en la que Dios, sosteniendo un compás en la mano, aparece en un retablo de Pere Serra – pintor catalán de influencia italo-gótica que produjo entre mediados del siglo XIV e inicios del siglo XV. No podemos determinar a cuál de los dos retablos atribuidos a Pere Serra se refiere Lezama, si es que se refiere a algún retablo en específico. De todos modos, la imagen de Lezama no constituye necesariamente una referencia directa, y sí una metáfora en la que se parece sugerir que el arte debería consistir en un equilibrio entre *inspiración*, o si queremos, *iluminación* – representada obviamente por la imagen divina, y que podríamos también asociar con lo “informe” –, y *técnica* – representada por el compás, y asociada a la idea de “forma”⁴⁵. Inevitable asociar tal postulado a la fórmula “matemática inspirada” a través de la cual Valéry

⁴⁵ Esta interpretación se hace tanto más pertinente si pensamos que el estilo de Pere Serra combina la tradición medieval española con la llamada escuela sienesa de arte, que se caracterizó precisamente por una cierta falta de preocupación por la técnica y las proporciones, generando así un estilo amanerado que contrastaba con el estilo más bien clásico de la escuela florentina.

había definido la poesía, tantas veces citada por Lezama. Una vez más, es la adecuada dosis combinada de descuido y cuidado formal que reclama Lezama, y que como veremos más adelante, está en el centro mismo de sus críticas al surrealismo – arquetipo de la vanguardia, en la visión del autor.

Aunque “Razón que sea” se presenta como una declaración en contra de las vanguardias, el mismo hecho de que empiece con una declaración “en contra de” lo acerca a los manifiestos de vanguardia – a pesar de la distancia que separa el espectro metafórico empleado por el autor en este pasaje específico, del vocabulario comúnmente empleado por los vanguardistas. En efecto, una de las características más destacables de los manifiestos vanguardistas es el furor con el que atacan el arte precedente, furor que conduce a los vanguardistas casi siempre a articular la concepción de arte que pretenden propagar en términos de un constante contrapunteo entre “a qué/quienes nos contraponemos” versus “qué defendemos”, contrapunteo que en ciertos casos – diferentemente de lo que se observa en Lezama – asume un carácter difamatorio en relación a sus “oponentes”.

Los ejemplos de manifiestos que asumen ese carácter son incontables. Para restringirnos al caso latinoamericano, podríamos empezar con el mismo prefacio a *Adán* (1916), de Vicente Huidobro, o “Ultraísmo” (1921), de Jorge Luis Borges, donde el autor ataca vehementemente el modernismo hispanoamericano. Sin embargo, los ejemplos más latentes de la combatividad vanguardista hacia sus predecesores inmediatos en América Latina tal vez sean los manifiestos estridentistas de Manuel Maples Arce,

publicados en diversas fuentes entre 1921 e 1926, o en algunos casos divulgados como simples carteles pegados a los muros. Así empieza su “Manifiesto estridentista” (1923): “Irreverentes, afirmales, convencidos, excitamos a la juventud intelectual del Estado de Puebla, a los no contaminados de reaccionarismo letárgico, a los no identificados con el sentir medio colectivo del público unisistematzal y antropomorfo para que vengan a engrosar las filas triunfales del estridentismo y AFIRMEMOS” (Manzoni 2007, 95); a lo que se sigue toda una lista de los principios estéticos defendidos por lo estridentistas. Es ésta misma dialéctica de negación y afirmación, aunque más matizada, que emplea Lezama.

Si proseguimos la lectura de “Razón que sea”, verificamos que no sólo su frase de abertura, sino *todo* el editorial sigue estrictamente el patrón que acabamos de describir, presentándose como un constante contrapunteo entre “qué se defiende” y “contra qué/quien” se lo defiende. Asimismo, al igual que la mayoría de los manifiestos vanguardistas, “Razón que sea” emplea un lenguaje notadamente sintético, fragmentario y veloz, enumerativo por veces, repleto de metáforas y metonimias sorprendentes, y que en muchos casos asumen un carácter abiertamente sarcástico en relación a sus oponentes⁴⁶. En este sentido, los editoriales de Lezama son verdaderas

⁴⁶ Los ejemplos de manifiestos vanguardistas que adoptan ese carácter enumerativo, a veces tipográfico son muchos, como es el caso del “Manifiesto futurista” (1909), de Filippo Tommaso Marinetti, o el “Manifiesto del dadaísmo” (1918), de Tristan Tzara. Como quiera, podríamos remontar el estilo tipográfico que asumen esos manifiestos a Guillaume Apollinaire, tal vez el gran inspirador de los movimientos de vanguardia europeos, como el surrealismo, el dadaísmo y el cubismo. En América Latina, tampoco faltarían manifiestos que adoptan ese mismo estilo. Como ejemplos, podríamos citar

parodias de los manifiestos de vanguardia. Sin embargo, como lo recuerda Linda Hutcheon, toda parodia necesariamente implica un homenaje al original⁴⁷. Así, es con esta simple enumeración que resume Lezama qué le interesaría a los escritores reunidos alrededor de la revista:

Cosas que nos interesan: Teseo, la Resurrección, Proserpina, el hambre, la Doctrina de la Gracia, el hilo, los ángeles, las furias, los espermatozoides, la lengua del pájaro, la garganta del ciego, llamar o gritar, la diestra del Padre, los tres días pasados en el Infierno.

Cosas que no nos interesan: besar, el sueño, el escándalo, el tablero de ajedrez, ¿las cenizas? (IP 199)

Sin ni desmenuzar las imágenes que utiliza en este pasaje Lezama – de carácter advertidamente aleatorio en apariencia –, está claro que el autor se está contraponiendo a las vanguardias a través del recurso a una técnica de escritura derivada de una ironización del discurso vanguardista.

Algo semejante podría ser dicho en relación al párrafo que cierra este editorial-manifiesto, citado más arriba, en el que el sarcasmo que en realidad se observa a lo largo de todo el texto se hace particularmente explícito. Afirma Lezama:

nuevamente los manifiestos estridentistas, y en menor grado, el “Manifiesto Martín Fierro” (1924), de Oliverio Girondo.

⁴⁷ Me refiero a la tesis que desarrolla Hutcheon en *A Poetics of Postmodernism* y *A Theory of Parody*, en las que la crítica se contrapone al concepto bakhtiniano de parodia rescatando el origen etimológico de la parodia en cuanto “canto paralelo”. Para Hutcheon la parodia en el arte contemporáneo – posmoderno en particular – no se puede comprender en clave exclusivamente humorística y/o como mera burla, sino más bien en cuanto homenaje irónico al original.

Mientras el hormiguero se agita – realidad, arte social, arte puro, pueblo, marfil, torre – pregunta, responde, el Perugino se nos acerca silenciosamente, y nos da la mejor solución: prepara la sopa, mientras tanto voy a pintar un ángel más. (IP 199)

En este párrafo, “los más” a quienes se contrapone frontalmente Lezama – las más notables manifestaciones de las vanguardias literarias cubanas, como ya se ha mencionado – se asocian con un hormiguero que se agita – sugiriendo por lo tanto una imagen de desorden. Ante tal agitación, el autor manifiesta la más profunda indiferencia, algo que había marcado también la manera como a veces se expresaron los vanguardistas en relación a las generaciones y estéticas anteriores, como el romanticismo, el neo-clasicismo y el realismo decimonónicos. En efecto, en lugar del antagonismo abierto, son frecuentes en los manifiestos vanguardistas las manifestaciones de indiferencia y/o silencio ante a sus predecesores, suerte de estrategia para *diminuir* lo que se quiere combatir. Así, por ejemplo, en “Ultraísmo” (1921), afirma Borges: “Y no hablo de clasicismo, pues el concepto que de la lírica tuvieron la mayoría de los clásicos [...] no campea hoy en parte alguna.” (Manzoni 2007, 28) En “Proclama” (1921), primer manifiesto del ultraísmo, Borges, Guillermo Juan, Eduardo González Lanura y Guillermo de Torre se refieren a la literatura actual como “naderías” (Manzoni 2007, 25), término derogatorio que también utilizará Lezama. Más significativo aún, así se manifiesta Arce en “Actual n° 1”: “Ya nada de creacionismo, dadaísmo, paroxismo, expresionismo, sintetismo, imaginismo, suprematismo, cubismo, orfismo, etc., etc., de ‘ismos’ más o menos teorizados y eficientes.” (Manzoni 2007, 89)

El primer editorial de *Orígenes* tampoco deja de contener elementos que podríamos asociar a un manifiesto, aunque por su forma no lo podamos acercar a un manifiesto vanguardista. En todo caso, una vez más, la misma declaración inicial, la de que “a *Orígenes* no le interesa formular un programa”, no difiere fundamentalmente de las que abren muchos manifiestos vanguardistas, en los que el carácter programático que por veces terminaban asumiendo convivía, si bien contradictoriamente, con el rechazo a la adhesión a cualquier tipo de dogma y peticiones de absoluta libertad. El ejemplo tal vez más latente de este tipo de contradicción es el manifiesto “Por un arte revolucionario independiente” (1938), de Diego Rivera, André Breton y Leon Trotsky. De hecho, como lo puntúa con notable sarcasmo Borges (Schwartz 462-3), este manifiesto contiene básicamente dos ideas, notablemente contradictorias entre sí: 1. la idea de que el arte debe ser independiente, es decir, gozar de la más absoluta libertad, algo que no estaba ocurriendo bajo el régimen soviético; y 2. la idea de que el arte debe ser revolucionario, es decir, *servir* a la causa revolucionaria, para lo que cabría a los artistas reunirse en una federación internacional que se encargara de divulgar los ideales, tareas y métodos de este arte revolucionario. Asimismo, es con la emblemática declaración “[e]l ultraísmo no es una secta carcelaria” (Manzoni 2007, 36) que se abre uno de los primeros editoriales de *Proa* – revista editada por Borges –, “Al oportuno lector” (1922).

Aunque Lezama rechaza la novedad y vocinglería vanguardistas, no ocurre así con el concepto de originalidad. Además, el recurso a formas y *topoi* vanguardistas en sus editoriales es notable. Sin embargo, el aspecto que más resalta en esos casi

manifiestos, irónica y significativamente, es la actitud combativa que adopta el autor ante a sus predecesores y/o opositores; concretamente, los escritores reunidos alrededor de la *Revista de Avance* y su gran porta-voz, Mañach.

1.4 LA POLÉMICA CON JORGE MAÑACH

Como es sabido, la polémica entre Lezama y Mañach tuvo inicio ante la publicación, por parte de este último, de una no muy elogiosa nota en la revista *Bohemia* respecto a la que era entonces la última colectánea de poesía de Lezama, *La fijeza* (1949). A la nota de Mañach, en realidad una carta abierta dirigida explícitamente a Lezama, se seguiría un sin fin de respuestas y contra-respuestas, y lo que había empezado como un diálogo entre Mañach y Lezama exclusivamente, pasaría a incluir las voces de otros origenistas y pro-origenistas como Vitier, Luis Ortega y Manuel Millor Díaz⁴⁸.

Resulta necesario resaltar que el libro que suscitó dicha polémica le había sido enviado a Mañach por el mismo Lezama, acompañado de una dedicatoria. A despecho

⁴⁸ Los textos que componen esta polémica aparecen en diversas compilaciones. Son ellos: Jorge Mañach, "El arcano de cierta poesía nueva. Carta abierta al poeta José Lezama Lima", *Bohemia*, 25 de septiembre de 1949; José Lezama Lima, "Respuesta y nuevas interrogantes. Carta abierta a Jorge Mañach", *Bohemia*, 2 de octubre de 1949; Luis Ortega, "Una generación que se rinde", *Prensa Libre*, 2 de octubre de 1949; Mañach, "Reacciones a un diálogo literario (Algo más sobre poesía vieja y nueva)", *Bohemia*, 16 de octubre de 1949; Manuel Millor Díaz, "Sobre el diálogo Lezama-Mañach", *Prensa Libre*, 20 de octubre de 1949; Mañach, "Final sobre la comunicación poética", *Bohemia*, 23 de octubre de 1949; Cintio Vitier, "Jorge Mañach y nuestra poesía", *Diario de la Marina*, 26 de octubre de 1949; Mañach, "Breve réplica a Cintio Vitier", *Diario de la Marina*, 26 de octubre de 1949; Cintio Vitier, "Jorge Mañach y nuestra poesía II", *Diario de la Marina*, 30 de octubre de 1949; y Luis Ortega, "Coquetería intelectual", *Prensa Libre*, 30 de octubre de 1949. En lo que sigue, sin embargo, nos concentraremos exclusivamente en los textos de Lezama y Mañach, que son los que nos interesan para desarrollar nuestro argumento.

de la relativa validez de la interpretación que le dio Mañach a esta dedicatoria – en la que Lezama le reprochaba su indiferencia en relación al los escritores de *Orígenes*, según el escritor –, este pequeño hecho de por sí debería llamarnos la atención: si es que no implica el afán de contar con la aprobación efectiva de Mañach – o lo que es más, el reconocimiento de su autoridad como intelectual y artista –, tal gesto refleja al menos un esfuerzo de parte de Lezama por establecer aquella *coralidad* que, como dijimos, debería para el autor animar el trabajo artístico. Sea cual sea el caso, el hecho es que no le salió muy bien la jugada a Lezama, ya que la carta publicada por Mañach, además de condescendiente, acusa a Lezama de *ininteligibilidad*; acusación que, si bien no era exactamente nueva, iría pesar en contra del autor por el resto de su carrera, sobre todo tras la revolución⁴⁹.

En esta nota, Mañach ataca a Lezama por dos vías distintas, pero intrínsecamente vinculadas: 1. cobrando de Lezama y de los demás escritores reunidos alrededor de *Orígenes* el reconocimiento de sus deudas para con la generación de la *Revista de Avance*, es decir, su *filiación* a lo que correspondería al más notable emprendimiento vanguardista en Cuba (al menos si entendemos la *Revista de Avance*

⁴⁹ En efecto, aunque esta acusación fuera corriente antes mismo de que explotara la polémica entre Lezama y Mañach, como hemos dicho, fue sobre todo después de la revolución que se firmó la imagen de Lezama como un escritor ininteligible y por ende “torre-marfilista”. Como lo recuerda Duanel Díaz (2005) sin embargo, esta imagen *no* fue un producto directo del tipo de política cultural de corte stalinista que adoptaría el gobierno revolucionario entre fines de los años sesenta e inicios de los setenta: fueron ante todo los escritores reunidos alrededor del suplemento literario *Lunes de revolución* (1959-61), de corte vanguardista y dedicado al compromiso político – y en este sentido, heredero del vanguardismo de la *Revista de Avance* –, los que iniciaron el largo proceso de ostracismo al que sería sometido el autor hasta prácticamente el final de su vida.

como un emprendimiento verdaderamente vanguardista, como nos hace creer que lo era el mismo Mañach y buena parte de la crítica); y 2. llamando la atención sobre el *hermetismo* de sus poemas, lo cual lo conduce a la acusación de ininteligibilidad a que nos referíamos. Hablando de la supuesta filiación origenista ante la *Revista de Avance*, afirma Mañach:

Pues bien: ustedes los jóvenes de *Orígenes* son, amigo Lezama, nuestros descendientes [...]. Si usted me reprocha a mí mi desvío respecto de ustedes, yo a mi vez podría reprocharles a ustedes su falta de reconocimiento filial hacia nosotros. Nos envuelven ustedes hoy en el mismo altivo menosprecio que entonces nosotros dedicábamos a la academia, sin querer percatarse de la deuda que tienen contraída con sus progenitores de la *Revista de Avance*, que fuimos los primeros en traer esas gallinas de “la nueva sensibilidad”. (González Cruz 685)

Para Remedios Mataix en efecto, las relaciones entre los poetas reunidos alrededor de la revista *Orígenes* y la *Revista de Avance* son más complejas de lo que se suele afirmar. Para ella, “no es posible entender *Orígenes* ni el movimiento de expresión que canalizó, sin el vanguardismo precedente de la *revista de avance*.” (2000a, 43) Hablando de su experiencia de lectura ante la poesía lezamiana sin embargo, de su dificultad característica, Mañach va todavía más lejos:

Pues bien, esta experiencia difícil, de momentos de fruición formal [...], aislados como islotes en arcanos mares espumeantes de palabras - esa experiencia es, amigo Lezama, la que en general me queda de toda esta poesía de ustedes. La admiro a trechos; pero *no la entiendo*. (González Cruz 686, énfasis mío)

Si proseguimos con la lectura, y nos fijamos con un poco más de atención en las palabras que utiliza Mañach al referirse a los “años de *Avance*” sin embargo, constatamos que lo que al principio podrían parecer dos puntos de crítica relativamente aislados en realidad se resumen a una sola crítica. En definitiva, lo que está sugiriendo Mañach es que la inintegibilidad característica de los poemas que componen *La fijeza* sería producto del mismo tipo de “juego adolescente” al que, según el Mañach “maduro”, se habrían entregado él y los demás integrantes de la *Revista de Avance* en su juventud, en otras palabras, un reflejo del mismo tipo de iconoclastía y deseo de “chocar la burguesía” que había caracterizado las vanguardias. Para Duanel Díaz:

Mañach insiste en tomar a “Lezama y sus confrades” como cultivadores de “arte nuevo”, del mismo disparate de cuyo elogio juvenil e ingenuo él se retractó en su artículo de 1934. Se muestra incapaz o indispuesto a captar lo que en *Orígenes* se separa ostensiblemente de la dialéctica de lo nuevo y lo viejo, la vanguardia y la tradición.” (2003, 36)

Antes que nada, Mañach inicia su carta confesándole a Lezama que la “revolución cultural” proporcionada por la *Revista de Avance* había incurrido, como cualquier otra revolución, en “exageraciones e injusticias” (684), y afirmando que a él, Mañach, nunca le habían convencido realmente “las insolencias estéticas a que solíamos entregarnos” (González Cruz 684). Para Mañach, o al menos el Mañach “maduro”, la poesía debería ser un “idioma comunicativo”, caracterizado a la vez por “profundidad y claridad”, algo que según el autor ni las vanguardias y ni tampoco los escritores reunidos alrededor de la revista *Orígenes* habrían logrado alcanzar.

Hay que señalar que las críticas lezamianas a la novolatría y la vocinglería vanguardistas, así como su análisis del arte contemporáneo en términos a una dicotomía entre formalismo racionalismo y anti-formalismo irracionalista aparecen ya en las páginas de la misma *Revista de Avance*, donde no sólo Mañach, sino otros escritores asociados a esa momento de la vanguardia cubana como Francisco Ichazo contraponen el tipo de iconoclastía y el carácter formulaico asumido por ciertos sectores de la vanguardia al vanguardismo defendido por ellos, criticando asimismo el ultra-formalismo, la “deshumanización del arte” con la que discrepa Lezama en sus editoriales. Para la época de publicación de la *Revista de Avance* en efecto, ya la vanguardia histórica empezaba a ser cuestionada. Así por ejemplo, en “Sobre un rótulo vacilante” (1927), Ichazo se refiere a un “falso vanguardismo”, que caracteriza como “vanguardismo de receta”:

El vanguardismo de receta ha perjudicado – está perjudicando – al otro, al verdadero, al que porta un nuevo mensaje y novedosamente nos lo transmite. Claro que el captador sutil sabrá apreciar las diferencias y separar el oro de la escoria sobredorada; pero de todos modos, conviene deslindar los campos. *Revista de Avance*: el rótulo encierra por lo menos una distinción. Ni caben confusiones con el vanguardismo de guardarropía. (6)

Asimismo, en palabras que recuerdan de cerca las críticas lezamianas a vanguardia, Martí Casanovas más de una vez critica el tipo de arte deshumanizado, entregado al mero experimentalismo formal producido por cierto sector de vanguardia. Ya en

“Nuevos rumbos: la exposición de 1927” (1927) – balance de la exposición que marca el lanzamiento de la *Revista de Avance* –, afirma el autor:

Porque ocurre también, que dentro del arte nuevo [...] se amparan y esconden gentes cuya única preocupación es un novedismo de receta, de compromiso, de cajón. Gentes que, desertan del malabarismo correccionista, para darse a los malabarismos y pirotécnicas de una modalidad artística que tiene de nueva sólo la apariencia, pero que en el fondo padece del mismo mal de origen, de los mismos vicios y el mismo pecado decadentista del arte viejo, académico, de que pretenden abominar. (99-100)⁵⁰

Pero veamos cómo Mañach cierra la carta abierta que dirige a Lezama. La cita es larga, pero significativa:

No me imagine tan descaecido de mi antigua rebeldía que ande ya reclutando sufragios para los sollozos romanticones, los erotismos empalagados, las maracas tropicales que vienen a ser nuestra pandereta, o las efusiones ideológicas en verso. No es eso. Pero tampoco es lo otro. Tampoco es la dieta onírica a todo pasto, la imagen que se le escapa a uno de la intuición cuando cree que le ha apresado su sentido, porque tiene algo de pájaro mecánico, el abigarramiento de las palabras por las palabras mismas, la superposición caótica de planos imaginativos o las violentas asociaciones temáticas, el metafisiqueo gratuito de los símbolos, la desmesura, en fin, de ese supra o infra-realismo que ya no se contenta con calar súbitamente en lo oscuro de la existencia para aflorar de nuevo a la claridad del alma, sino que prefiere quedarse alojado en un nocturno de larvas... Tampoco eso. (González Cruz 687)

⁵⁰ Aunque en esos dos casos sí se valore la idea de novedad – rechazada por Lezama – en otros casos hasta la misma novedad se pone en cuestión. En “Estética del tiempo: lo nuevo, lo viejo y lo antiguo”, afirma A. Hernández Gata: “en cuanto a la tentación de ser originales a todo trance, el recuerdo de que querer no es sinónimo de ser, añadido a la paradoja filosófica de que la originalidad, cuando no tiene los adjetivos bello o bueno, pierde todo valor sustantivo.” (174) Y hablando de los jóvenes artistas: “por instinto, al entablar su batalla, su grito y su enseña [sic] son la promesa de un arte nuevo. Su ímpetu, su necesidad de dinamismo, le impiden ver que nada envejece tan rápido e inexorablemente como aquello cuya calidad primaria es la novedad.” (175) A lo que añade: “nada más ajeno a la sustancia específica del arte que el cambiar el oro de la eternidad por la calderilla del minuto.” (178)

En esta cita, Mañach no sólo acusa a Lezama del mismo tipo de iconoclastía a la que se había entregado la vanguardia, como sugerimos, sino que compara la poesía de Lezama, de manera casi explícita, a una poesía de influencia surrealista. Comparación problemática – aunque no totalmente destituida de validez, como veremos en el próximo capítulo –, pero que pretendía antes que nada atacar a Lezama acercándolo maliciosamente a lo que el autor en realidad más criticaba: el tipo de poesía informe, pronto reducida a un mero conjunto de fórmulas y malabarismos formales que produjo buena parte de las vanguardias.

Lezama, por supuesto, parece haber captado inmediatamente la malicia de Mañach, pero una vez más hay una profunda contradicción en la manera como le contesta a sus provocaciones. Afirma Lezama:

Aunque usted se declare una y otra vez convicto del *no entiendo*, nosotros no vamos a caer en la trampa de igualarlo a *celui que ne comprend pas*. Pero usted sabe, mi querido amigo, que la frialdad disidente y el ardor neófito se entrecruzan en la misma divinidad enemiga. Expresiones como *eso ya lo hice en mi juventud* y *nosotros queremos empezar de nuevo y equivocarnos*, en apariencias opuestas por el vértice, se allegan, se tocan y se destruyen. (IP 185-6, subrayado mío)

Y concluye, defendiendo la dificultad que le conduce a Mañach a acusarlo de ininteligibilidad: “En realidad, entender o no entender carecen de vigencia en la valoración de la expresión artística.” (186)

Hay dos aspectos cruciales en estas citas. Antes que nada, al referirse al “no entiendo” con el que lo había atacado Mañach, Lezama lo pone implícitamente en la

posición de la *bourgeoisie epatée*, aunque a la misma vez afirme no querer equipararlo a “*celui que ne comprend pas*”; evidenciando haber comprendido bien la malicia de Mañach. Al resaltar el “no entendimiento” de Mañach como quiera, Lezama termina, involuntariamente, auto-identificándose con las vanguardias. Y de hecho, parafraseando a Luis Ortega – quien sale en defensa de los origenistas –, afirma Duanel Díaz: “La actitud de Mañach ante la novedad de Orígenes – no entender – es la misma de ‘aquellos hombres de la generación independentista y republicana cuando se enfrentaron con los garabatos de la *Revista de Avance*’.” (2003, 25)

Además, hay en estas citas una implícita asociación entre la figura de Mañach – ya por esa época un académico antes que nada –, y lo que podríamos identificar con un cierto “gusto clásico” que le impediría disfrutar la *oscuridad* de los poemas de *Fijeza*, la *dificultad* a la que nos referíamos. Más adelante en efecto, complementa Lezama:

Es lo raro que aquello que no entendamos se nos oponga en tal forma, que nos despierte, haciéndose evidente, alejamientos y diferencias. Pues el no entendimiento surge, ya de indolencia o indiferencia en la penetración o de una opacidad particular que lanzan sobre nosotros ciertas escrituras sin objeto. Pero gusto de suponer que apenas una sustancia se mantiene ininteligible para nosotros, nuestro ardor para su apoderamiento bate su creciendo. El incentivo de lo que no entendemos, de lo difícil o de lo que no se rinde a los primeros rondadores, es la historia de la ocupación de lo inefable por el logos o el germen poético. (IP 186)

Y poco después:

Es muy improbable que al posarse la oscuridad sobre un texto, aumente su índice de ininteligibilidad, pues la oscuridad no motiva una obligatoria refracción

en cualquier escritura, por el contrario, los sicólogos más novedosos concluyen que no es el rayo cenital el que, al penetrar en nuestro yo más oscuro, clasifica y define, sino que esos estratos últimos del yo, requiera la sombra de planos oscuros para surgir o ganar sus vicisitudes. (186)

Vale llamar la atención para la semejanza entre estas líneas, y las palabras que utiliza Lezama para caracterizar el barroco gongorino en su famoso ensayo “Sierpe de Don Luis de Góngora”, reforzando por lo tanto la asociación implícita entre Mañach y cierto “gusto clásico” a que nos referíamos. Al trazar una asociación entre Mañach y clasicismo además, Lezama termina otra vez por auto-identificarse involuntariamente con las vanguardias, lo cual se hace todavía más evidente al criticar las inclusiones y exclusiones que habrían marcado la *Revista de Avance*, en donde se publicaban “al azar” “poetas neoclásicos de México”, pero se ignoraban “los grandes poetas de aquellos momentos” (187) – un ataque a la falta de criterio y la mediocridad de una revista que pretendía traer al “arte nuevo” al público cubano.

El otro aspecto que resalta en esta la cita evocada arriba es el argumento de que, si los origenistas no reconocían su filiación para con la *Revista de Avance*, es porque efectivamente no la había, y no la había porque a la revista le faltaría un mínimo de principios intelectuales y/o estéticos comunes que la justificasen como un proyecto artístico-cultural coherente, y hasta podríamos completar, de vanguardia propiamente dicho. Y en efecto, al confrontarnos con textos como “Vanguardismo”, texto inaugural de la *Revista de Avance*, lo que se propone en términos de programa – y aquí la palabra “programa” es definitivamente válida, ya que de eso se trata – *no* es un movimiento de

vanguardia artística como lo fueron, para quedarnos con los ejemplos latinoamericanos, el creacionismo, el ultraísmo, o el estridentismo, entre tantos otros. Al proponer una distinción entre “vanguardia” y “vanguardismo”, y adoptar el concepto de “vanguardismo” como principio orientador de la *Revista de Avance*, lo que está proponiendo Mañach es ante todo un programa de *avanzada política* y compromiso social, y no propiamente un proyecto artístico-cultural. Afirma el autor:

Parece que ya va siendo pertinente afilar la palabra “vanguardia” con este ISMO de militancia. Porque, elementalmente considerado, todo ISMO es como una proa en que se juntan, fortalecen y afinan las cuadernas de un velero social. Indica, por lo pronto, la profesionalización, la corporización militante de una actitud que, habiendo sido en su comienzo vaga y dispersa, ha logrado alistar muchedumbre de secuaces apasionados y determinar un amplio estado de conciencia. (*Revista de Avance* 60)

Para Mañach, las vanguardias habrían sido una etapa de “proposiciones” y “tanteos”, de “furia de novedad” que habría que dejar atrás a favor de una actitud de compromiso social y político, actitud de compromiso que el autor asocia con el término “vanguardismo”⁵¹, y que luego adoptarían los escritores reunidos en torno a la revista *Ciclón* (1955-1957), o el suplemento *Lunes de Revolución* (1959-1961).

⁵¹ En este sentido, nos parece bastante acertada la interpretación que ofrece Mataix de la revista *Órigenes* como una “vanguardia sin vanguardismo”. De hecho, en “La escritura de lo posible”, una de las únicas obras publicadas hasta ahora que analiza con seriedad las relaciones entre la obra de Lezama y las vanguardias – aunque se restrinja a las vanguardias en Cuba y España –, Mataix afirma que “Órigenes constituye una ‘vanguardia’, en la medida en que su proyecto fue también de ruptura y fundación, de afirmación estilística y de voluntad de revisión profunda de los valores de lo cubano.” (2000a, 46) Irónicamente, el rótulo “vanguardia sin vanguardismo” viene de nadie menos que Vitier, que sin ir tan lejos como Mataix, termina de cierta forma reconociendo con este rótulo el componente vanguardista de la revista *Órigenes*, sin con todo relacionarla con cualquier vanguardia específica, o reconocer cualquier

Así, más que un capítulo efectivo de su polémica con las vanguardias, o lo que es lo mismo, más que un capítulo de sus divergencias estéticas en relación a las vanguardias – en relación a las cuales expresó posiciones harto ambiguas, como hemos visto –, la polémica entre Lezama y Mañach parece presentarse más bien como una polémica en cuanto a ciertas concepciones del arte – o de la cultura de manera más amplia –, y sus relaciones con el estado y la política. Al contrario de lo que afirman Emilio Bejel y Duanel Díaz, no creemos que la polémica entre Lezama y Mañach esté efectivamente vinculada a una cuestión de estilo y/o concepción de arte, o sólo a una cuestión de estilo y concepción de arte. En definitiva, no se trata meramente de la oposición entre un arte clásico y uno barroco, o un arte racionalista y uno de tipo romántico, como hacen creer esos críticos. Antes que nada, es la *academicización*, o si queremos, el papel de *burócrata de la cultura* que había asumido Mañach el gran punto de crítica de Lezama en relación al autor, algo que en la visión del autor derivaba del proyecto mismo de la *Revista de Avance*. Más que eso, arriesgaríamos afirmar que el rechazo que expresó Lezama ante a la emblemática figura de Mañach y la *Revista de Avance* es ante todo un *síntoma* de su deseo de legitimación en el contexto intelectual y artístico cubano de los años treinta y cuarenta, de su deseo de auto-afirmarse en cuanto escritor y porta-voz de su generación, como antes lo había sido el mismo Mañach. En

tipo de influencia efectiva desde el punto de vista estético. De todos modos, como se verá más adelante, creemos que lo que hace falta a una mejor comprensión de esta relación es precisamente superar la dicotomía “vanguardia” y “pos/anti-vanguardia”, razón por la cual proponemos al concepto de *contra-vanguardia* para calificar la obra de Lezama.

este sentido, nos parece que hay en sus críticas a la *Revista de Avance* y sus limitaciones algo de gesto parricida como hemos dicho, lo cual no implica necesariamente una filiación estética, una filiación en términos de postura en relación al arte y a la función del arte de manera general. Se trataba, en lugar de eso, de ocupar el “vacío” dejado por la “frustración” de la *Revista de Avance*, parejo a la “frustración republicana”, lo cual desde el punto de vista de Lezama implicaba negar su legado, y construirse un auto-persona característicamente anti-vanguardista, en una actitud irónicamente bastante vanguardista. En las palabras de Heller:

Lezama's interpretation of *Avance* is an expresión of his own will to power and should be read as such. In this polemic [con Mañach], Lezama's main goal is to distance *Orígenes* from *Avance*, and he does this quite successfully. Paradoxically, this distancing draws him closer to the avant-garde, since, as we noted above, the primary thrust of the avant-garde was a critical break with the past, following what Paz has termed the Latin American “tradition of rupture”. (31)

En una de sus cartas a José Rodríguez Feo, Lezama hace un comentario bastante significativo en lo que toca a sus contradictorias relaciones con las vanguardias, de un lado, y las vanguardias cubanas, o más específicamente, el tipo de vanguardismo defendido por la *Revista de Avance*, de otro. En esta carta, fechada de 1947 – dos años antes de la polémica que vinimos analizando, por lo tanto –, solicita Lezama:

Procura conseguir algún ensayo novedoso sobre el existencialismo o pintura abstraccionista. No porque me interesa mucho, sino por las curiosidades provincianas que todavía entre nosotros semejantes cosas pueden despertar. Desconfío de esas nuevas panoplias, porque creo ya no habrá más generaciones

sino degeneraciones. Se repetirá lo ya hecho, pero mucho peor. (Rodríguez Feo 55)

Hay al menos dos maneras distintas y contradictorias de analizar este pasaje, mucho más complejo de lo que parece ser cuando analizado en contraste con otros textos involucrados en este diálogo. De un lado, no hay duda de que Lezama se está burlando de la curiosidad que las “novedades europeas” solían todavía despertar entre los cubanos. De hecho, es como *provinciana* que el autor clasifica esa curiosidad, lo cual implica atribuirles a los cubanos un sentimiento de inferioridad y atraso a partir del cual las “novedades” a las que se refieren suscitan interés sencillamente por europeas. Ese juicio, que aquí vemos asociado a los cubanos de manera general, se aplica perfectamente al tipo de juicio que hace Lezama al evaluar el legado de la *Revista de Avance*. De hecho, en su polémica con Mañach, como hemos visto, Lezama resalta lo que podríamos traducir como una cierta “falta de criterio” de parte de los editores de la revista; falta de criterio que, más allá de la ausencia de un mínimo de calidad intelectual y/o estética en la selección de los textos – lo cual nos sugiere que para él lo que se pretendió una revista de vanguardia, no lo era realmente –, aparece aquí como un sinónimo de que la revista se prestaba a la publicación de cualquier tipo de texto que se presentara como “nuevo”. Esa interpretación se refuerza si nos fijamos en la desconfianza que, en seguida, presenta Lezama en relación a eso que el autor ahora llama “nuevas panoplias”, y que según el autor no serían sino degeneración de lo ya hecho.

Por otro lado, el hecho es que el autor está solicitando que se incluyan estas “novedades” en su revista, y al justificarlo, parece sentirse impelido a añadir la frase “no porque me interesa mucho”. Indagar sobre las intenciones del autor, o su honestidad en un texto cualquiera, aunque sea una simple carta, es sin duda tarea infructífera. Pero no hay duda de que, para esta fecha, Lezama ya había construido su autor-persona como una suerte de “anti-vanguardista empedernido”, y su revista desde el principio se había presentado como una contrapartida a ese vanguardismo “gastado” en el que “se sumergía” el arte contemporáneo. Dicho de otra forma, lo más probable es que el autor sí se interesaba por esas “novedades”, especialmente si consideramos el carácter *inclusivo* que asumió la revista *Orígenes*. De todos modos, ambas las interpretaciones del pasaje nos conducen a lo mismo: para Lezama, el problema con las vanguardias no era necesariamente de estética sino de principios, es decir de *ética*, a lo que se añade el hecho de que lo que se llamó vanguardias en territorio cubano, como en el caso de la *Revista de Avance*, muchas veces no pasaba de un superficial afán novedoso, al menos en el terreno de la literatura. Y de hecho, como veremos en nuestro último capítulo, si Lezama rechazó la *Revista de Avance*, no así las muchas expresiones de vanguardia que se observan en la plástica cubana, en la que la incorporación de técnicas vanguardistas, particularmente el cubismo, habría dado lugar a una expresión original, americana y universal.

1.5 POR UN ARTE DE LA CONTRAVANGUARDIA

En que pesen sus constantes críticas a las vanguardias – a veces bastante ácidas –, Lezama parece haberlas acompañado con bastante atención, y hasta su supuesto “anti-vanguardismo” no hace sino acercarlo a las mismas vanguardias. Asimismo, el autor no rechaza axiomáticamente la idea de originalidad, y ni siquiera de novedad – como suele afirmar la crítica –, pero sí la pretensión *novolátrica*, el furor con el que los vanguardistas atacaron la tradición; sus críticas a las vanguardias están más relacionadas a la *manera* como se persiguió esta originalidad, que a la idea de originalidad en sí. En realidad, es éste el principal punto de divergencia del llamado “pos-vanguardia” en relación a las vanguardias, lo cual no significa que los pos-vanguardistas no compartieran técnicas, temas y polémicas con las vanguardias. En ese sentido, podríamos afirmar que la posición de Lezama ante las vanguardias no es, como afirma Vitier, una de puro y simple rechazo, o de mera ruptura con la tradición de ruptura representada por ellas, para ponerlo en otros términos. Al contrario, entre Lezama y las vanguardias hay continuidades que sólo podemos deprender de las relaciones intertextuales que, a veces de manera implícita e incluso contradictoria, se establecen entre la obra del autor, y los varios textos que componen este “gran contexto” al que llamamos vanguardias. En efecto, como veremos en los próximos capítulos, no es sólo en sus editoriales y otros textos de carácter más bien ensayístico que podemos ver las huellas de las vanguardias; también en su producción poética y ficcional podemos

encontrar temas y técnicas característicamente vanguardistas. Así, diríamos que el dialogo que establece el autor con las vanguardias no es uno de mero combate, como al principio pudiera parecer, sino uno en el que se observan tantas rupturas, como continuidades, como sugerimos al traer a colación en concepto de *diferencia*.

Pero si el concepto de *diferencia* parece aplicarse a la manera como Lezama dialoga con las vanguardias, y diríamos incluso, a su proyecto estético-cultural de manera general, tal concepto termina por revelarse dispensable si recordamos el concepto lezamiano de *contraconquista*. Análogamente a lo que pasa con el concepto de *diferencia*, el concepto de *contraconquista* supone un complejo proceso de ruptura y continuidad, o de negación y afirmación, que implica *no* una dialéctica, sino la convivencia sincrónica de los contrarios; convivencia que no se resuelve necesariamente en armonía y/o síntesis, sino que mantiene una tensión.

Como es sabido, el concepto de *contraconquista*, concepto-clave de las teorías lezamianas sobre la cultura americana, deriva directamente de los análisis de Werner Weisbach sobre el barroco como un “arte de la contrarreforma”. Para Weisbach, el arte que llamamos barroco habría servido como un instrumento didáctico y de propaganda utilizado por la Iglesia Católica y el Estado como parte de sus políticas contrarreformistas; a las que yo llamaría más bien *anti-reformistas*. En America, en particular, el barroco habría sido utilizado como un instrumento de conversión o adoctrinamiento de la población indígena, tesis que niega al arte producido en el continente durante el periodo colonial cualquier tipo de originalidad ante el barroco

europeo; en ambos los casos, lo que tendríamos delante nuestro no sería más que un instrumento manipulado por la Iglesia y el Estado para la manutención de su mismo *status quo*.

Lo que hace Lezama al proponer el concepto de contraconquista es darle la vuelta de tuerca a la tesis de Weisbach, proponiendo, en contraposición a lo que afirma el autor, que el arte barroco sí produjo *di*-ferencias, en otras palabras, manifestaciones que divergían y/o incluso subvertían las pretensiones propagandísticas de los órganos representantes del poder. Más que eso, al hablar de contraconquista, Lezama no sólo está poniendo el barroco americano en el centro de toda discusión sobre el barroco, y particularmente, sobre este carácter anti-normativo que asumió el arte del periodo en muchos casos, sino que está también defendiendo su *originalidad* frente al barroco europeo; una originalidad que, como es sabido, derivaría directamente del cruce entre culturas que se produjo en América, y sobre todo la capacidad de incorporación transmutativa que se expresó a través del barroco colonial.⁵²

Creemos ser posible analizar la relación entre el proyecto estético lezamiano y las vanguardias a la luz de las proposiciones del mismo autor con respecto al choque entre las culturas europea y nativas que se produjo en América. De hecho, de la misma manera que éstas no se reducen a una simple dialéctica de negación y afirmación, o absorción de una cultura por la otra en la visión de Lezama, tampoco las relaciones del

⁵² Con respeto al concepto de contraconquista, consultar los ensayos de Monica Kaupp y Cesar Salgado, "Hybridity in New World Baroque Theory".

autor con las vanguardias se pueden analizar bajo el signo del simple rechazo y deseo de superación, como muchas veces se implica al emplearse los términos “pos-vanguardia” o “anti-vanguardista”. En definitiva, creemos que lo que se observa en la obra del autor es precisamente un proceso de asimilación transmutativa de ciertos elementos vanguardistas en el que, como en el caso del concepto de contraconquista, la tensión entre los dos términos opuestos puestos en dialogo no implica dicotomía, al mismo tiempo que tampoco se resuelve plenamente en su búsqueda por una forma unitiva; aunque sea de notarse la semejanza que hay entre la atmosfera plenaria que el autor atribuye a la pos-conquista, y la que atribuye a su misma generación de escritores. De todos modos, o tal vez precisamente por eso, proponemos pensar el autor no como un anti-vanguardista, sino como un *contravanguardista*, alguien que supo incorporar los logros de las vanguardias, al mismo tiempo en que difiere de ellas, produciendo una obra original y, por qué no, caracterizada por la tensión y el plutonismo. Y no sería mera casualidad que, al hablar de tensión y plutonismo, Lezama utilice los términos “que rompe los fragmentos y los unifica”, sugiriendo la imagen de un caleidoscopio; imagen que nos hace pensar inmediatamente en el movimiento de vanguardia que más admiró el autor, el cubismo⁵³.

⁵³ “Tensión” y “plutonismo” son las dos categorías que, para Lezama, distinguen el barroco colonial – el arte de la contraconquista – del barroco europeo. Afirma el autor: “Nuestra apreciación del barroco americano estará destinada a precisar: Primero, hay una tensión en el barroco; segundo, un plutonismo, fuego originario que rompe los fragmentos y los unifica; tercero, no es un estilo degenerescente, sino plenario.” (EA 80) Para Irlemar Chiampi: “La tensión [...] es una suerte de marca formal del arte barroco americano, que en vez de acumular, como el barroco europeo, o yuxtaponer los elementos dispares en la composición los combina para alcanzar la ‘forma unitiva’. [...] el colonizado expresa su dilema cultural a

Pero un detalle importante de los textos analizados arriba quedó por comentar: la importancia de la cuestión de la *mirada* en la manera como Lezama evalúa el arte contemporáneo. No será mera casualidad que entre sus ensayos encontremos tantos dedicados a la plástica, con especial atención a la pintura de vanguardia en Cuba. En realidad, la cuestión de la mirada y/o de la imagen no se remite exclusivamente a la evaluación que del arte contemporáneo hace Lezama, sino que atraviesa toda su obra, estando en el centro mismo de su proyecto estético-cultural y su sistema poético del mundo. Más significativo que eso, empero, es la manera como la cuestión de la mirada nos ayuda a enlazar el proyecto estético y cultural lezamiano, con las dos vanguardias que más criticó y más admiró el autor: el surrealismo, y el cubismo.

través de la voluntad artística de salvar las contradicciones por la analogía entre elementos religiosos dispares. [...] La segunda categoría, el plutonismo, corresponde al contenido crítico del barroco americano en tanto correlato de la tensión formal. Si tenemos en cuenta que lo plutónico alude al magma ígneo, formador de la costra terrestre, y que Plutón es el señor de los infiernos, se entiende que el plutonismo es 'el fuego originario que rompe los fragmentos y los unifica', porque contiene la ruptura y la unificación de los fragmentos para formar un nuevo orden cultural." (EA 26)

Capítulo 2: Entre excepciones morfológicas y la morfología de la excepción: el surrealismo clásico de Lezama Lima

En el primer capítulo defendimos la tesis de que la obra de Lezama debe ser leída como expresión de una actitud *contravanguardista*, término que implica la idea de incorporación transmutativa de temas y técnicas vanguardistas en su obra. Hemos visto como el surrealismo, arquetipo del irracionalismo y el anti-formalismo que el autor atribuía a cierto sector de la vanguardia, es tal vez el programa estético más criticado por Lezama.

Sin embargo, al hablar del poemario *Extrañeza de estar* (1944), de Vitier – todavía más crítico que el autor en relación a las vanguardias, y al surrealismo en particular⁵⁴ –, Lezama lo define como una suerte de “surrealismo clásico”⁵⁵. Análogamente, Vitier en cierta ocasión define a Lezama como un “asimilador profundo, hermético y libre de la tradición hispánica culterana y conceptista y de la obra de los simbolistas, surrealistas y católicos franceses” (1948, 15). En una de sus cartas a Lezama, José Rodríguez Feo caracteriza la poesía del autor como una mezcla de surrealismo y “freudianismo medieval”, implicando que el surrealismo y la obra de Sigmund Freud –

⁵⁴ Hablando de las relaciones de los origenistas con las vanguardias, afirma Vitier: “Ninguna huella, pues, de recepción militante de los ismos, ni siquiera del más poderoso y perdurable de ellos, el surrealismo.” (1994, 69)

⁵⁵ Lo recuerda el mismo Vitier, cuando dice: “De mi libro *Extrañeza de estar* (1944), dijo [Lezama] que sus imágenes estaban ‘resueltas en ocasiones en un surrealismo que pudiéramos llamar paradójicamente clásico, definido, gobernado’.” (1994, 69-70)

“puesto de moda” por los surrealistas –, no sólo fueron parte del archivo de lecturas de Lezama, sino que eran apreciados por el autor: “Veré si consigo las reproducciones del Bosco que es una mezcla a tu gusto, una mezcla de surrealismo y freudianismo medieval. ¿Acaso no describe esto tu poesía reciente?” (60)

Considerando estas y otras aseveraciones contradictorias, queda claro que a pesar de su notorio rechazo al surrealismo, Lezama sí incorporó elementos caros a esa estética a su “sistema poético del mundo”. Como procuraremos demostrar a lo largo de este capítulo, aunque el surrealismo es la estética de vanguardia más criticada por Lezama, es también una de las que más ha influenciado su obra, informando *positivamente* una serie de conceptos que orientan no sólo su poética – como los de lo *natural maravilloso* y *azar concurrente* –, sino también la estructuración de su segunda y última novela, *Oppiano Licario* (1977) – gran ejemplo del “surrealismo clásico” que el autor atribuye a la poesía de Vitier. Esta novela no se puede comprender si no se consideran tanto su lectura de la obra de André Breton – especialmente *Nadja* (1928) y *L’Amour fou* (1937) –, como de otra novela informada por el surrealismo: *Rayuela* (1967), de Julio Cortázar. En ambos casos, se trata de obras que el autor estaba leyendo – o más bien *releyendo* – en el preciso momento en que redactaba su inconclusa *Oppiano Licario*; novela que, al contrario de lo que sostiene la crítica, se distancia en muchos aspectos de su novela de más éxito, *Paradiso* (1966).

En la primera sección de este capítulo analizaremos las relaciones entre el tratamiento lezamiano del concepto de lo maravilloso natural y el surrealismo, al cual

parece responder directamente. A la luz de lo que ocurre con el concepto de *real maravilloso* de Alejo Carpentier, lo que observamos en la obra del autor es un proceso de apropiación y americanización de lo maravilloso tal cual entronizado por el surrealismo mediante un énfasis en sus aspectos *fenomenológicos*, contraponiéndose por lo tanto al “artificialismo” y “tecniquerías” que imputaba a los surrealistas. Ese proceso ocurre en un momento en que la credibilidad del surrealismo se veía ya bastante afectada en Europa, y no se puede comprender sin considerarse el impacto del pasaje de Breton y Pierre Mabille por América, fundamental para la divulgación y/o rehabilitación del ideario surrealista en el ámbito latinoamericano – particularmente, en México y el Caribe. Sin embargo, ese aspecto fenomenológico que ambos Lezama y Carpentier atribuyen a lo maravilloso deriva de la manera cómo los surrealistas comprendieron este concepto, en cuya poética, tal como ocurre en la obra de Lezama, la *mirada* asume un lugar central.

En la segunda sección, analizaremos las relaciones entre ese aspecto fenomenológico de lo maravilloso y la idea de azar, central para la poética bretoniana, y también para la elaboración del concepto lezamiano de *azar concurrente*. A pesar de ser un concepto bastante tardío en la ensayística de Lezama – no aparece sino en *La cantidad hechizada* (1970), última obra de ensayos del autor – el concepto de azar concurrente y sus relaciones con lo maravilloso tienen un antecedente en los conceptos de *causalidad* e *incondicionado*, que tal como el de *azar objetivo* de Breton, sólo se

entienden si se consideran los diálogos que sostuvieron ambos autores con la dialéctica hegeliana y la poética aristotélica.

En la tercera y cuarta secciones respectivamente, analizaremos las resonancias entre los conceptos de azar concurrente y azar objetivo, demostrando su centralidad para la estructuración de *Oppiano Licario*. Al hacerlo, contrastaremos el azar concurrente lezamiano con lo estocástico de *Nadja* y *L'Amour fou*, cuya lectura como dijimos se revela fundamental para la comprensión de *Oppiano Licario*. En nuestra última sección, considerando que el concepto de azar concurrente aparece concretamente en el ensayo que Lezama dedicó a *Rayuela* – “Cortázar y el comienzo de la otra novela” (1968) –, aventuramos la hipótesis de que lo que manifiesta *Oppiano Licario*, así como los ensayos que componen *La cantidad hechizada*, es una relectura menos condescendiente del surrealismo por parte de Lezama, relectura que parece haber sido intermediada y motivada por sus relaciones con Cortázar.

2.1 FENOMENOLOGÍA DE LO MARAVILLOSO: REAL MARAVILLOSO, MARAVILLOSO NATURAL Y EL NACIMIENTO DEL AUTOMATISMO

Que Carpentier haya elaborado su concepto de real maravilloso como respuesta a las limitaciones que el escritor imputaba al surrealismo es hartamente sabido. En su prólogo a *El reino de este mundo* (1949), verdadero ensayo-manifiesto del autor, Carpentier contrapone el efecto maravilloso que se desprendería “naturalmente” de las realidades americanas al mecanicismo al que se había reducido el “afán surrealista” por sucitar lo

maravilloso, “obtenido [por los surrealistas] con trucos de prestidigitación” (6)⁵⁶. Para Carpentier, la *maravilla* surrealista sería el producto de trucos literarios tan “artificiales” como cualquier otro:

[A] fuerza de querer suscitar lo maravilloso a todo trance, los taumaturgos se hacen burócratas. Invocado por medio de fórmulas preconcebidas que hacen de ciertas pinturas un monótono baratillo de relojes amelcochados, de maniqués de costurera, de vagos monumentos fálicos, lo maravilloso se queda en paraguas o langosta o máquina de coser, o lo que sea, sobre una mesa de disección, en el interior de un cuarto triste, en un desierto de rocas. (6)

Lejos de la espontaneidad pregonada en sus manifiestos a través del recurso al sueño, el ejercicio de sumersión en el subconsciente y la escrita automática, según Carpentier, el surrealismo se había reducido a un mero conjunto de fórmulas, con sus “cansancios y sus terrores”⁵⁷. En una entrevista de 1976, resume el autor: “el surrealismo se había vuelto un mero formulario, un libro de cocina para hacer literatura surrealista y hacer cuadros maravillosos preconcebidos, escribir relatos maravillosos con una técnica preconcebida.” (“Acoso a Carpentier”)⁵⁸

⁵⁶ Como lo esclarece Anne Birkenmaier (2006 132-3), este ensayo fue originalmente publicado un año antes en *El Nacional* de Caracas, donde Carpentier firmaba la columna de artes y literatura “Letra y solfa”. En esa columna, Carpentier dedicó páginas y páginas a artistas de la vanguardia europea, muchas escritas después de la publicación de *El reino de este mundo*. En ese sentido, como veremos, tal novela *no* representa realmente una ruptura del autor con relación a las vanguardias europeas, o con el surrealismo en particular. En las palabras de Birkenmaier: “El distanciamiento carpenteriano del surrealismo en su famoso prólogo a *El reino de este mundo* fue, más bien, nominal, un gesto retórico que sirvió para formular una estética explícitamente latinoamericana que, sin embargo, se había desarrollado en diálogo con el ambiente intelectual francés.” (20)

⁵⁷ Tales palabras en realidad aparecen en el primer ensayo de *La expresión americana*, donde Lezama las utiliza para referirse al “cansancio clásico” que acometería el imaginario europeo a la época del descubrimiento de América.

⁵⁸ Con respecto a las relaciones entre Carpentier y el surrealismo, nos remitimos a la obra de Birkenmaier, los ensayos de Irlema Chiampi “Carpentier y el surrealismo” y “Lo maravilloso y la historia en Alejo

Menos conocido quizá que el concepto de real maravilloso, o la contienda entre Carpentier y el surrealismo, es el hecho de que años antes Lezama hablase ya de un *natural maravilloso*, concepto que también se construye en diálogo con el surrealismo. Al contrario de lo que ocurre con el real maravilloso de Carpentier, no hay en la ensayística lezamiana ningún intento de definición más detenido de ese concepto: no sólo las referencias a lo natural maravilloso son escasas, sino que por veces se esconden bajo la notable inestabilidad terminológica que caracteriza los ensayos del autor⁵⁹. De todos modos, no hay que subestimar la importancia de tal concepto para su sistema poético. Bastaría, para atestiguarlo, considerar su proximidad en relación a conceptos como el de *sobrenaturaleza*, *cantidad hechizada* e *incondicionado*, conceptos centrales en Lezama. Podría afirmarse incluso que el concepto de sobrenaturaleza no es sino un desarrollo posterior de la idea de natural maravilloso⁶⁰, cuyas referencias se concentran entre fines de los años treinta e inicios de los cuarenta⁶¹.

Carpentier y Pierre Mabilie”, y el ensayo de Leonardo Padura Fuentes, “Carpentier y el surrealismo: de Paris a Puerto Príncipe”.

⁵⁹ Con respecto a la inestabilidad terminológica, los incontables errores y la cantidad vertiginosa de alusiones que caracterizan la ensayística lezamiana, el mejor análisis tal vez sea la tesis de libre docencia de Chiampi – “O texto ilegível: a expressão americana de José Lezama Lima” –, desafortunadamente no publicada.

⁶⁰ Lo indica el mismo Lezama, en una carta al pintor Carlos M. Luis: “Con el paso de los años, he preferido llamar *sobrenaturaleza* a eso que los griegos llaman *teratéia*, que es la expresión de la naturaleza, pues en los griegos era algo artificial, otra manifestación del próton seudos, de la mentira primera, de lo que para ellos era arte.” (C 88) La palabra *teratéia* se asocia al término maravilla, relacionándose a lo que huye al orden natural de las cosas. Sin embargo, como destaca Lezama, los griegos utilizaban ésta palabra para referirse a los hechos y figura *sobrenaturales*, monstruosas, relegando la *teratéia* a la esfera de la mitología y/o la poesía – por oposición a lo natural y/o real.

⁶¹ La mayoría de las referencias sobre lo que sería ese natural maravilloso se concentran en *Analecta del reloj* y los ensayos tempranos de *Tratados en La Habana*. Es también en *Analecta del reloj* que se concentran las críticas lezamianas al surrealismo, tema que prácticamente desaparece en *Tratados en La*

La primera ocurrencia de la expresión “natural maravilloso” en Lezama es un texto titulado “Fragmentos” (1940). En ese texto, Lezama afirma que la poesía de Paul Claudel buscaría: “No la hiriente y miserable sorpresa, doble, triple fuga, sino el acompañamiento de lo natural maravilloso, de tamaño visible, simplemente poético.” (IP 200) Lezama contrapone aquí lo que él clasifica como “hiriente y miserable sorpresa” al efecto sorpresivo logrado en la poesía de Claudel, efecto que el autor asocia a su “acompañamiento de lo natural maravilloso”. El autor no define qué es este natural maravilloso: la única indicación que tenemos es de que se trata de un maravilloso de “tamaño visible”, tangible por lo tanto, con lo cual parece vincularlo a la realidad sensible – algo que aparecerá también en las formulaciones carpenterianas de lo real maravilloso.

A primera vista, no hay nada en esa cita que nos permitiera relacionar lo natural maravilloso que el autor encuentra en la poesía del francés con el surrealismo, aparte tal vez de la misma valoración de lo maravilloso en cuanto principio estético. Pero volvamos al inicio de la cita. Al valorar la poesía de Claudel, Lezama establece dos tipos de “sorpresa”: una que el autor cualifica como “hiriente y miserable”, y otra que el

Habana, para volver a aparecer en *La cantidad hechizada*. Ya el concepto de sobrenaturaleza no aparece sino en *La expresión americana*, estando en el cimiento de lo que más tarde consistiría su teoría de las “eras imaginarias”, publicada en estado todavía inacabado en *La cantidad hechizada*. De la misma manera que la teoría de la imagen que encontramos en *La expresión americana* no es sino un bosquejo de las ideas que el autor iría desarrollar en ensayos como “Preludio a las eras imaginarias” (1958) y “La imagen histórica” (1959), los análisis de la historia americana que encontramos en esa obra bien pudieran haberse convertido en un capítulo de ese proyecto más extenso que sería su “Las eras imaginarias”. Con respecto a los conceptos leamianos de sobrenaturaleza, cantidad hechizada e incondicionado, pero especialmente, con respecto a su teoría de las eras imaginarias, nos remitimos nuevamente a la obra de Celia Ziona Hirshbein.

autor asocia a lo “natural maravilloso”. La sorpresa es tal vez el valor máximo de los surrealistas, y como veremos, está íntimamente relacionada al concepto de maravilloso. La elección del adjetivo “miserable” por parte de Lezama es también una alusión implícita a “La miseria de la poesía” (1932) de Breton, uno de los muchos testimonios de las diatribas en las que se involucró el autor⁶². A los ojos de Lezama, “hirientes” eran no sólo las metáforas sorprendivas de tipo vanguardista, sino también la actitud combativa que asumieron muchos vanguardistas, Breton siendo quizá el caso más extremo. Recordemos además que la palabra *natural* es el antónimo de *artificial* – palabra que tal como Carpentier, Lezama utiliza repetidamente para referirse al arte surrealista –, y que ese natural maravilloso sería *simplemente* poético – sugiriendo por lo tanto la idea de *sencillez*. Tal como el concepto de lo real maravilloso por lo tanto, lo natural maravilloso

⁶² Este texto de Breton fue escrito en defensa de Louis Aragon, conducido a la cárcel por la publicación de su poema “Front rouge” (1931), en el que celebraba la Revolución Bolchevique, precipitando toda una serie de eventos que quedó conocida como “el caso Aragon”. En ese texto, Breton utiliza los principios básicos del surrealismo como argumento para invalidar el uso judicial de un poema en contra de su autor: “je ferai observer qu’il y a huit ans, dans le Manifeste du surréalisme, j’ai tenu, au nom de la conception poétique que mes amis et moi nous avions, à dégager entièrement la responsabilité de l’auteur pour le cas où seraient incriminés certains textes de caractère ‘automatique’ incontestable. [...] Certes je ne prétends pas que le poème ‘Front rouge’ réponde à la définition du texte ‘automatique’ [...], mais, par contre, j’estime que la position poétique qui est déterminée à ce jour pour celle d’Aragon [...] ne peut en aucune façon être sacrifiée à l’agitation que d’aucuns trouvent opportun de mener autour d’un de ses poèmes dont ils font exceptionnellement un modèle de pensée consciente. Je dis que ce poème [...] répond à un certain nombre de déterminations formelles qu’il s’oppose à ce qu’on en isole tel groupe de mots (‘Canarades descendez les flics’) pour exploiter son sens littéral alors que pour tel autre groupe (‘Les astres descendent familièrement sur la terre’) la question de ce sens littéral ne se pose pas.” (1992, 13) Más interesante que la estrategia retórica utilizada por Breton sin embargo es el hecho de que su defensa de Aragon termina convirtiéndose en una defensa de los principios básicos del surrealismo y del papel político de la poesía en la contemporaneidad.

también parece ofrecerse, si bien de manera más implícita, como un contrapunto a las limitaciones que el autor imputa al surrealismo, con sus “artificios” y “tecniquerías”⁶³.

En otro texto suyo, “Julian de Casal” (1941), Lezama habla no de un natural maravilloso, sino de un *natural excesivo*. La correspondencia entre esos conceptos es casi absoluta, y la insistencia del autor en el aspecto sensible que atribuía a la idea de maravilloso, todavía más evidente. Hablando de Charles Baudelaire, afirma Lezama:

Las excesivas reducciones del *dandysmo* al hombre lo llevan a crear lo natural excesivo. Esta tensión propuesta por Baudelaire es la enemiga del sueño gobernado dirigido por los surrealistas. Lo natural que se excede, que impulsa al globo de fuego, reducido después a vellón o a paloma. No el sueño convertido en ganancial y alquilado palacio subacuático. Casi toda la poesía contemporánea arranca de ese natural excesivo. Lo maravilloso táctil es otro de los guiños del esteticismo que antecedió ciertas caras, o momentos de la materia en que esta nos hablaba. Pero lo natural excesivo, cuenta con los primeros recursos que después se transformarían en un prolongado balanceo entre los orígenes y el Juicio Final. (OC 89-91)

Lezama contrapone explícitamente el “natural excesivo” que se desprendería de la poesía de Baudelaire al “sueño dirigido” de los surrealistas, recordando una vez más la oposición entre su concepción de poesía y el “artificialismo” que imputaba a las vanguardias. Además, hay aquí indicaciones manifiestas de que ese natural excesivo estaría vinculado a la realidad sensible, a lo “maravilloso táctil”: para el autor, sería el captar de ese maravilloso táctil, de ese exceso, el gran rol de todo verdadero poeta.

⁶³ En “La aventura de Orígenes”, Vitier utiliza esa misma cita para documentar el rechazo que, en su visión, había expresado Lezama ante el surrealismo. Para el crítico, el concepto de natural maravilloso sería realmente una respuesta directa a las limitaciones del surrealismo, y sería basado en éste concepto que Carpentier expondría su teoría de lo real maravilloso americano (70-1). Vitier no considera que la insistencia con la que Lezama se refiere a lo maravilloso podría comprenderse como una deuda en relación al surrealismo, como buscaremos demostrar.

Hay notable proximidad entre la manera como se expresa el concepto de lo natural maravilloso, y cómo expresa su concepto de lo real maravilloso Carpentier. En su esfuerzo por contraponerse al surrealismo, es el carácter *real*, tangible de lo maravilloso americano, producto directo de la mezcla de culturas que caracterizó la historia del continente, lo que resalta el autor en *El reino de este mundo*. Al final de su prólogo, Carpentier defiende con énfasis el carácter documental de su novela, contraponiendo el efecto de *mirabilia* que se desprende de la historia “archivada” y las realidades latinoamericanas, maravillosas “por naturaleza”, a las “fórmulas consabidas” de los surrealistas⁶⁴. Retomando las ideas centrales de su famoso prólogo en “Lo barroco y lo real maravilloso” (1975), afirma Carpentier:

[S]i el surrealismo perseguía lo maravilloso, hay que decir que el surrealismo rara vez lo buscaba en la realidad. [...] Lo real maravilloso, en cambio, que yo defiendo, y es lo real maravilloso nuestro, es el que encontramos al estado

⁶⁴ En las palabras de Carpentier: “Sin habérmelo propuesto de modo sistemático, el texto que sigue ha respondido a este orden de preocupaciones. En él se narra una sucesión de hechos extraordinarios, ocurridos en la isla de Santo Domingo, en determinada época que no alcanza el lapso de una vida humana, dejándose que lo maravilloso fluya libremente de una realidad estrictamente seguida en todos sus detalles. Porque es menester advertir que el relato que va a leerse ha sido establecido sobre una documentación extremadamente rigurosa que no solamente respeta la verdad histórica de los acontecimientos, los nombres de personajes – incluso secundarios –, de lugares y hasta de calles, sino que oculta, bajo su aparente intemporalidad, un minucioso cotejo de fechas y de cronologías. Y sin embargo, por la dramática singularidad de los acontecimientos, por la fantástica apostura de los personajes que se encontraron, en determinado momento, en la encrucijada mágica de la Ciudad del Cabo, todo resulta maravilloso en una historia imposible de situar en Europa, y que es tan real, sin embargo, como cualquier suceso ejemplar de los consignados, para pedagógica edificación, en los manuales escolares. ¿Pero qué es la historia de América toda sino una crónica de lo real-maravilloso?” (2008, 11-2) A pesar de haber defendido su real maravilloso a lo largo de toda su carrera – especialmente en las colectaneas de ensayos *Tientos y diferencias* (1967) y *Razón de ser* (1976) –, ninguna obra posterior de Carpentier puede realmente interpretarse bajo esa clave, comprendiéndose más bien a la luz de conceptos como el neobarroco y/o la nueva novela histórica latinoamericana.

bruto, latente, omnipresente en todo lo latinoamericano. Aquí lo insólito es cotidiano, siempre fue cotidiano. (1976, 68)⁶⁵

Como lo recuerda Chiampi (1998), el concepto carpentieriano de lo real maravilloso y el aspecto ontológico que le atribuye están íntimamente vinculados a la etimología de la palabra maravilloso, derivada del latín *mirabilia*. Tal palabra que se refería originalmente a todo lo admirable, asombroso, extraordinario, todo lo que *excede* al orden natural y/o racional de las cosas, sin confundirse con lo *irreal*⁶⁶. En los textos latinos y medievales de manera general, las palabras “maravilloso” y “milagro” se utilizan invariablemente para referirse a simples prodigios naturales, sucesos cotidianos

⁶⁵ En este ensayo, Carpentier no sólo retoma las ideas centrales que había desarrollado en su prólogo a *El reino de este mundo*, sino que relaciona el concepto de real maravilloso al “barroquismo innerente” de la cultura y la literatura latinoamericanas. Carpentier define ese barroquismo en tres distintos niveles: como una característica ontológica de las realidades latinoamericanas, debida al mestizaje cultural; como pervivencia de un espíritu barroco en América, inspirándose aquí en las tesis de Eugenio D’Ors sobre el barroco; y como el “estilo necesario” del escritor latinoamericano. Consultar el ensayo de Irlemar Chiampi, “Barroquismo y afasia en Alejo Carpentier” (1998, 67-80) Con respecto al concepto de lo real maravilloso y el neobarroco carpentieriano de manera general, consultar las obras de Roberto González Echevarría, *Alejo Carpentier: el peregrino en su patria*, Alexis Marquéz Rodríguez, *Lo barroco y lo real maravilloso en la obra de Alejo Carpentier*, y Leonardo Padura Fuentes, *Un camino de medio siglo: Alejo Carpentier y la narrativa de lo real maravilloso*.

⁶⁶ En las palabras de Chiampi: “A definição lexical de maravilhoso facilita a conceituação do realismo maravilhoso, baseada na não contradição com o natural. Maravilhoso é o ‘extraordinário’, o ‘insólito’, o que escapa ao curso ordinário das coisas e do humano. Maravilhoso é o que contém *maravilha*, do latim *mirabilia*, ou seja, ‘coisas admiráveis’ (belas ou execráveis, boas ou horríveis), contrapostas às *naturalia*. Em *mirabilia* está também presente o ‘mirar’: olhar com intensidade, ver com atenção, ou ainda, *ver através*. O verbo *mirare* se encontra também na etimologia de milagre – portentoso contra a ordem natural – e de miragem – efeito óptico, engano dos sentidos. O maravilhoso recobre, nesta acepção, uma diferença não quantitativa com o humano; é um grau exagerado ou inabitual do humano, uma dimensão de beleza, de força ou riqueza, em suma, de perfeição, que pode ser *mirada* pelos homens” (1988, 48) Retomaremos esa relación entre maravilloso y mirada más adelante.

que, siendo la ciencia de la época incapaz de explicar, se presentaban a los ojos de los hombres como sobrenaturales.⁶⁷

Esa relación intrínseca entre el sustrato natural, real que asocia Carpentier a lo maravilloso y la etimología de la palabra *mirabilia* aparece también en Lezama. En su ensayo “La imaginación medioeval de Chesterton” (1946), afirma el autor:

[E]l milagro no es el hecho excepcional, la oportunidad de la gracia, sino un hecho tan cuantiosamente repetido que su repetición incesante es su propio milagro. Así como un griego repetía que el trabajo era una excepción del ocio y no el ocio una excepción del trabajo, así para el cristiano el orden de lo natural es la ceniza de lo sobrenatural. (OC 120)

La coincidencia entre estas palabras de Lezama y las que utilizaría poco más tarde Carpentier para definir su real maravilloso es notable; pese la distancia que separa el mundo milagroso del medievo según lo ve Chesterton, tema del ensayo de Lezama, del trasfondo americanista y pos-vanguardista de lo real maravilloso propuesto por Carpentier. Tal como el término maravilloso, la palabra milagro tampoco contuvo originalmente una carga religiosa, estando asociada a hechos admirables, asombrosos, que huyen al entendimiento racional⁶⁸. En Lezama como en Carpentier por lo tanto, lo maravilloso y el milagro pertenecen al orden de lo natural, a lo *cotidiano*;

⁶⁷ A este respecto, ver *O maravilhoso e o cotidiano no Ocidente medieval*, del historiador francés Jacques Le Goff.

⁶⁸ En realidad ese sustrato religioso no está ausente de las concepciones lezamiana y carpentieriana de lo real maravilloso, como tampoco lo está en las formulaciones surrealistas. Como veremos más adelante, en ambos casos de los escritores cubanos y de lo maravilloso bretoniano, lo maravilloso está asociado a la idea de *revelación*, entendida como el descubrimiento, a través de la mirada atenta, del componente maravilloso que se esconde detrás de la realidad sensible. Como lo recuerda Martin Jay, esta concepción de lo maravilloso, de evidente raíz romántica, ha informado también la obra de los simbolistas franceses, fuente tanto del surrealismo bretoniano, como de la obra de Lezama Lima. Con respecto a la influencia de los simbolistas franceses en la obra de Lezama, consultar la obra de Margarita Mateo.

“naturalización” de lo maravilloso que se ofrece como un contrapunto directo al “artificialismo” y “tecniquerías” surrealistas – y que Carpentier, que se había formado intelectualmente en plena “cultura del surrealismo”⁶⁹, parecía querer superar.

Carpentier formalizó su concepto de lo real maravilloso en 1949. Como es sabido, el autor atribuye la epifanía de este concepto a su viaje a Haití, realizado en 1943, ocasión en la que dictó una conferencia donde ya esbozaba su teoría de lo real maravilloso americano⁷⁰. Lo que no menciona Carpentier es que entre su pasaje por Haití en 1943, y la publicación de su *El reino de este mundo*, también Breton visitaría este país, en compañía de nadie menos que el pintor cubano Wifredo Lam, que lo había también acompañado en su viaje a Martinica en 1941. Como lo recuerda Dominique Berthet, este viaje a Haití – realizado entre 1945 y 1946 – duraría cuatro meses, y tendría un considerable impacto en lo que toca a la recepción y/o revitalización de los ideales surrealistas en el Caribe francófono⁷¹. En realidad, según Berthet, ya antes de la visita de Breton, la joven generación de artistas e intelectuales haitianos y

⁶⁹ “Cultura del surrealismo” es como Birkenmaier (2006) se refiere a la penetración y omnipresencia del surrealismo en las más diferentes esferas de la producción cultural francesa y latinoamericana de los años veinte, treinta y cuarenta, de la cual la obra de Carpentier, objeto específico de su estudio, ofrece testimonio.

⁷⁰ Lo recuerda el escritor haitiano René Depreste: “Hase (sic) 24 años [1943], siendo yo un muchacho, lo oí hablar en una sala de cine de Puerto Príncipe, donde por primera vez usted formuló – creo que, por primera vez, en público por lo menos – la noción de lo real maravilloso americano.” (“Acoso a Carpentier”, 30)

⁷¹ Nos referimos aquí no sólo al impacto que el paso de Breton por Martinica y Haití tuvo desde el punto de vista artístico y cultural, en el sentido de la búsqueda de un “arte revolucionario independiente”, una caribeñización del surrealismo, sino al proyecto político implicado por el surrealismo, que inspiró a los jóvenes intelectuales y artistas haitianos a incitar una rebelión en principios de 1946, inmediatamente después de la salida de Breton (Berthet 108-116). Cabe preguntar si *El reino de este mundo* no es también una alegoría sobre esta rebelión, que le costó a Pierre Mabilie su posición de adjunto cultural del gobierno francés y lo forzó a abandonar Haití apresuradamente en dirección a La Habana.

martiniquenses – que incluye a los nombres de René Depreste, Paul Laraque y Aimé Césaire –, parecía estarse encaminando a una “caribeñización” del proyecto estético-cultural de los surrealistas⁷². La misma presencia de Breton en Haití no es fortuita. En realidad, un factor parece haber contribuido inmensamente para fortalecer la circulación y/o pervivencia de los ideales surrealistas en el Caribe francófono y suscitar el interés de los jóvenes artista por la visita de Breton – más allá de la herencia colonial del país: la presencia de Pierre Mabilie como adjunto cultural del gobierno francés en Haití entre los años de 1944 y 1946, donde residía desde 1941, y participaba intensamente de la vida intelectual y cultural de la isla⁷³. Mabilie era amigo personal de Breton, y estaba asociado al surrealismo desde por lo menos 1934. Mabilie escribió dos obras fundamentales para el surrealismo: *Le miroir du merveilleux* (1940) – prologada por Breton – y *Le merveilleux* (1946). En esas obras, el autor defiende la “realidad esencial” de lo maravilloso, algo que está presente no sólo en Lezama y Carpentier, sino

⁷² Como ejemplos, se podrían mencionar la revista martinica *Tropiques*, fundada por Aimé Césaire, Suzanne Césaire, René Ménil y otros en 1941 (Berthet 63-83), y también *La Ruche*, publicada entre 1945–9, en la que colaboraba Depreste. De acuerdo a Berthet: “La notion de confluence conviendrait, elle aussi, en tant que confluence du surréalisme européen et des courants d’ônirisme créole. Confluence observée déjà dans le numero de *Légitime Défense* en 1932, dan *Tropiques durant la guerre*, et chez les animateurs de *La Ruche* en 1945-1946. Il s’agit à chaque fois d’adapter les outils du surréalisme à la situation particulière de la Caraïbe dans une perspective de décolonisation. ‘L’opération était d’autant plus réalisable, déclare René Depreste, que l’imaginaire de nos cultures relève dans sees particularités anthropologiques d’une sorte de surréalisme populaire où le sacré côtoie sans cesse l’ônirique et l’erotique: où le réel et le merveilleux s’interpénètrent constantmment dans un ordre carnavalesque quasi-naturel.’” (Berthet 115-6)

⁷³ Pierre Mabilie (1904-1952) era médico de formación, pero se interesaba por la antropología, la astrología e incluso la alquimia. A lo largo de su vida, además de las obras citadas, escribió sobre el vudú haitiano. Se involucró activamente en los movimientos culturales e intelectuales de la isla, hasta ser removido de su cargo por el gobierno francés acusado de ser un agitador político en la rebelión de 1946.

también en el “segundo” Breton: para Mabilie, no hay una real dicotomía en lo real y lo maravilloso, elemento presente en las más distintas culturas.⁷⁴

Tras acompañar a Breton en su viaje a Haití, Lam regresa temporariamente a Cuba, por donde también pasaría Mabilie tras la rebelión de 1946. Como lo documenta Birkenmaier, el pintor estableció entonces un íntimo contacto con Carpentier, contacto cuya naturaleza se encaminó precisamente en el sentido de la revisión de sus respectivas experiencias con el surrealismo hacia la elaboración de un proyecto estético y cultural que estableciera un dialogo más efectivo con la realidad cubana⁷⁵.

Así, parece haber habido algo más que la “revelación” que le proporcionó a Carpentier su viaje a Haití para la formalización de su concepto de lo real maravilloso americano. Al proceder a esa “americanización” de lo maravilloso, Carpentier no estuvo muy lejos del mismo Breton. En 1938, mucho antes de su viaje por el Caribe francófono, Breton hizo una visita a México, y maravillado con la cultura y el arte del país, afirmó que México era “el país más surreal del mundo”.⁷⁶ Durante su estadía en México, Breton

⁷⁴ Así resume Berthet las ideas centrales del autor: “Mabilie entend ne pas séparer la réalité des images et de la pensée, le perceptible de l’imaginable. Il appelle de ses voeux une synthèse entre la science et l’imagination, entre la raison et le rêve. Dès lors, pour l’auteur, le merveilleux est partout, non seulement *dans* les choses, mais aussi *entre* les choses, entre les êtres, c’est-à-dire, ‘dans cet espace où nos sens de perçoivent rien directement, mais qu’emplissent des énergies, ds ondes, des forces sans cesse en mouvement, où s’élaborent des équilibres éphémères, où se préparent toutes les transformations’. Mabilie définit donc le merveilleux comme un *ici* à découvrir et plus précisément à découvrir dans notre être sensible.” (72)

⁷⁵ A ese respeto, ver también el artículo de Birkenmaier “Alejo Carpentier y Wifredo Lam: Negociaciones para un arte revolucionario”.

⁷⁶ Al hacer esta afirmación en realidad, Breton mismo no estaba sino reproduciendo las palabras de su amigo Antonin Artaud, que dos años antes había pasado también una larga temporada en México, y escribió toda una serie de ensayos sobre el país, además de relatar su experiencia “surreal” entre los indios Tarahumaras.

dictó una serie de conferencias en las que resumía los principios del surrealismo, especialmente los que había expresado en *L'Amour fou* (1937). Aunque el texto de esas conferencias no haya tenido gran divulgación al principio, como lo señala Berthet, sus ideas y presencia en México sí tuvieron un gran impacto en lo que se ha llamado una “segunda recepción” de la estética surrealista en América Latina. Breton estuvo en México en un momento de su carrera en el que su reputación en Europa se veía ya bastante comprometida, y parece haber intentado recuperar en América ese prestigio perdido, involucrándose en movimientos de vanguardia latinoamericanos e incluso asimilando a los muralistas mexicanos a la estética surrealista, sugiriendo que la cultura y la obra de los pintores mexicanos presentarían un carácter “naturalmente” surreal.⁷⁷ Finalmente, si en el primer manifiesto del surrealismo, de 1924, Breton parece asociar lo maravilloso al sueño, el delirio y la locura, en su segundo manifiesto, publicado en 1930, lo maravilloso o super/supra-real pasa a entenderse como un categoría inmanente a lo real, entendimiento de lo maravilloso que será mejor desarrollado por el autor en *L'Amour fou*. En verdad, más que un fenómeno de lo real, lo maravilloso parece incluso presentarse como el ente “más real de la realidad” en la visión de Breton, en cuya poética – a la luz e lo que se observa en Mabille y también en Lezama – no hay una

⁷⁷ No olvidemos que entre los manifiestos de mayor importancia para la historia de la vanguardia latinoamericana está “Por un arte revolucionario independiente” (1938), firmado por Diego Rivera y Breton – con la colaboración de León Trotski – en el que contradictoriamente se defendía la idea de que el arte verdaderamente revolucionario debería ser independiente – por contraste al realismo socialista impuesto por esa época por el régimen comunista ruso –, y se proponía la creación de una suerte de asociación internacional de artistas que dictaría los parámetros a partir de los cuales el arte dicho revolucionario debería operar.

efectiva distinción entre real e irreal, realidad e imaginación, lo sensible y la imagen.

Como lo recuerda Berthet, Breton resalta que hay una ambigüedad esencial en el término “surrealismo”,

qui ne désigne pas une attitude transcendente qui consiste à se placer audessus du réel, mais une volonté d’approfondissement du réel, de prise de conscience toujours plus poussée du monde sensible, dans un refus de considérer un système de connaissance comme un refuge. (Berthet, 109)

“Ente de imaginación fundado en lo real. O, si se prefiere, como yo lo prefiero: ente de razón fundado en lo irreal” (OC 508) es como en cierto momento se refiere Lezama a la poesía.

Así, vemos que el concepto carpentieriano de lo *real* maravilloso *americano* fue en realidad inspirado por los mismos surrealistas franceses. La misma expresión “maravilloso cotidiano” es una expresión que Carpentier tomó de Louis Aragon (Navarri 25). Lo mismo podríamos afirmar con respeto a lo maravilloso natural lezamiano; si bien por esa época criticase arduamente el surrealismo, Lezama parecía estar tan enterado de la discusión generada por esta estética como Carpentier. Aunque el natural maravilloso lezamiano parece al principio posser un carácter universal – al contrario de lo que ocurre en Carpentier –, la presencia y circulación de las ideas de Mabille y Breton por el Caribe francófono, traídas a Cuba por Lam y el mismo Carpentier, de seguro habrán impactado el autor y su tratamiento del concepto de lo maravilloso. En realidad, ese universalismo lo acercaría todavía más al surrealismo, especialmente a la obra de

Mabille, para el cual lo maravilloso sería una característica ineludible de la realidad en las más diferentes culturas.

Coincidentemente sin embargo, en 1949 – el mismo año en que Carpentier publica *El reino de este mundo* –, Lezama saldría de Cuba por primera vez, en una visita a México. Esa visita fue central para el desarrollo de sus teorías sobre la identidad cultural del continente en *La expresión americana*, y el concepto de América como un “espacio gnóstico” planteado allí se relaciona de cerca con lo real maravilloso americano carpentieriano⁷⁸. En todo caso, el sustrato americanista que observamos en lo real maravilloso de Carpentier aparece en Lezama antes mismo de la publicación de *El reino de este mundo*. En “Razón que sea” (1939) – publicado un año después del viaje de Breton a México –, afirma el autor: “En el trópico hay lo vegetal mágico, pero no olvidemos que el rayo de luz es constante. Lo mágico, pero sin olvido de humildad y llamada oportuna” (IP 199). La alusión, bastante breve y algo oscura, no contiene ni la palabra *natural*, ni tampoco *maravilloso*; Lezama habla en vez de “lo vegetal mágico”. *Lo vegetal* podría ser una metonimia para lo natural, y la palabra *mágico* es sinónimo de maravilloso; queda la idea de que habría en el territorio americano algo que podríamos

⁷⁸ La idea de “espacio gnóstico” está relacionada a su imagen de América como un espacio “abierto” para el conocimiento, portador de una tendencia “recipiendaria” que el autor relaciona con la incorporación transmutativa de elementos culturales heterogéneos que conferiría a lo americano su “tensión” y “plutonismo” – ¿su carácter maravilloso? –, dos elementos que el autor relaciona directamente al barroco y su concepto de contraconquista como claves para la formación de la cultura americana. En las palabras del autor: “En la influencia americana lo predominante es lo que me atravesaría llamar el espacio gnóstico, abierto, donde la inserción con el espíritu invasor se verifica a través de la inmediata comprensión de la mirada.” (EA 178)

asociar con el universo de lo maravilloso, pero que aguardaría la “llamada oportuna” del poeta para *revelarse*.

La idea de la poesía como revelación y/o epifanía – ambas palabras directamente asociadas a la idea de milagro – es una idea cara a la poética lezamiana, y nos conduce a otro aspecto fundamental de su concepto de maravilloso natural: la cuestión de la *mirada*. Al contraponerse al mecanicismo surrealista, como hemos visto hasta ahora, tanto Carpentier como Lezama enfatizan el carácter *real*, natural de lo maravilloso. Más que un fenómeno ontológico sin embargo – como parecen sugerir las formulaciones carpenterianas –, lo maravilloso sería, para esos autores, esencialmente *fenomenológico*: es la *mirada atenta* lo que nos *revela* lo maravilloso⁷⁹. Como lo señala Chiampi, las mismas palabras *mirabilia* y milagro se asocian etimologicamente al verbo *mirar* (1988, 48), reforzándose así la idea de un maravilloso capaz de ser captado por los sentidos. En su prólogo a *El reino de este mundo*, afirma Carpentier:

[L]o maravilloso comienza a serlo de manera inequívoca cuando surge de una inesperada alteración de la realidad (el milagro), de una revelación privilegiada de la realidad, de una iluminación inhabitual o singularmente favorecedora de las inadvertidas riquezas de la realidad, de una ampliación de las escalas y categorías de la realidad, percibidas con particular intensidad en virtud de una exaltación del espíritu que lo conduce a un modo de “estado límite”. (2008, 7-8)

Análogamente, el concepto de natural maravilloso lezamiano tiene como presupuesto la idea de que habría una suerte de *secreto* detrás de la realidad sensible,

⁷⁹ Sobre la oscilación entre los aspectos ontológico y fenomenológico de lo maravilloso en Carpentier, consultar la obra de Chiampi, *El realismo maravilloso*. La cuestión de la agencia de la mirada en Lezama será mejor desarrollada en el próximo capítulo.

un *exceso* que cabría al poeta *captar con su mirada* mediante la “magia de un estado de ánimo receptor” (OC 31), y *revelar* a través de la imagen poética; el autor repetidas veces se refiere a lo “visible mágico” como sinónimo de lo maravilloso. Para Lezama, la imagen – entendida como producto de un dialogo entre el hombre que mira y su paisaje – “reduce” lo sobrenatural a los sentidos, generando así una *sobrenaturalidad*⁸⁰. De ahí el *milagro*, o más específicamente “milagro diario” de que habla el autor cuando se refiere, por ejemplo, a la mirada de Van Gogh y su manejo de la luz en “Preludio a las eras imaginarias” (1958). Afirma Lezama:

Aquí, la luz y su cercana persecución amarilla gravita como una revelación, se persigue del lado de lo incondicionado [lo maravilloso que se esconde detrás de la realidad sensible] y con el respaldo de un telón prodigioso, la antigua *terateia* griega, la maravilla. (OC 804)

Así, tanto en los ensayos de Lezama como en los de Carpentier el concepto de lo maravilloso está íntimamente relacionado a la cuestión de la *mirada*. Una vez más sin embargo, también ese énfasis en la mirada es algo que los cubanos parecen haber tomado de los surrealistas. Según Martin Jay y Mary Ann Caws (1997), la crítica

⁸⁰ En *La expresión americana*, así define Lezama su concepto de paisaje: “Ante todo, el paisaje nos lleva a la adquisición del punto de mira, del campo óptico y del contorno. [...] El paisaje es una de las formas del dominio del hombre. [...] El paisaje es la naturaleza amigada con el hombre. Si aceptamos la frase de Schelling: ‘la naturaleza es el espíritu visible y el espíritu es la naturaleza invisible’, nos será fácil llegar a la conclusión de lo que más gusta es dialogar con el hombre, y que ese dialogo entre el espíritu que revela la naturaleza y el hombre, es el paisaje. Primero, la naturaleza tiene que ganar el espíritu; después, el hombre marchará a su encuentro. La mezcla de esa revelación y su coincidencia con el hombre, es lo que marca la soberanía del paisaje.” (EA 167) Así, el mismo concepto de paisaje se define en términos fenomenológicos. Esa centralidad de la cuestión de la mirada para la concepción lezamiana de poesía será desarrollada más detalladamente en el próximo capítulo, al analizar sus dialogos con la pintura de vanguardia. Recordemos sin embargo que los conceptos de paisaje e imagen en la obra del autor implican no solamente cierta concepción de poesía, sino también una epistemología: es como un sistema de conocimiento a través de la imagen que se propone el “sistema poético del mundo” elaborado por el autor.

surrealista al racionalismo occidental y su desconfianza en relación a la visión en cuanto instrumento de conocimiento fueron acompañados por una verdadera obsesión por la cuestión de la mirada: para Jay, lo que atesta el surrealismo es el pasaje de un modelo cartesiano de visión – basado en la observación –, a un modelo visionario de visión – basado precisamente en la idea de *revelación*⁸¹:

The tenacious ocularcentrism over Western culture, it bears repeating, was abetted by the oscilation among modes of speculation, observation, and revelation. In the case of surrealismo, it is apparent that speculative reason, bathing in the light of clear and distinct ideas mirrored in the mind's eye, and mimetic observation, trusting in the reflected light of objects apparent to the two physiological eyes, were both explicitly scorned. It is no less evident that the third tradition, that of the visionay illumination, was elevated in their place to a position of honor. (236)

Pese al énfasis de los surrealistas en el subconsciente como principal depositario/emisor de *mirabilia*, el mismo subconsciente está informado por *imágenes* que provienen ante todo de la realidad sensible, aún cuando combinadas de manera inesperada, insólita y/o absurda.⁸² En su primer “Manifeste du surréalisme” (1924), hablando del nacimiento de la escritura automática por ejemplo, Breton enfatiza que la fatídica frase que le

⁸¹ Jay subraya que uno de los primeros manifiestos de Breton se titulaba “Una carta a los visionarios” (1925), y el énfasis del autor en la mirada es algo que atraviesa toda su obra. Y en efecto, “Changer la vue, changer la vie” es la fórmula con la cual encierra el proyecto surrealista en la primera conferencia dictada por el escritor durante su estadía en México (1938): “On voit assez par là que ‘changer la vue’, comme il peut en être question par la peinture, n’est qu’un des moyens mis en oeuvre par le surréalisme pour satisfaire à une ambition beaucoup plus vaste, puisqu’elle n’est rien moins que changer la vie.” (1992, 1262) Para el autor: “If the Surrealists radically defied visual conventions, they did so, at least initially, in the hope of restoring the Edenic purity of the ‘innocent eye’, an ideal which had been defended by the Romantics, if not earlier.” (243) Volveremos a cuestión del “ojo inocente” asociado a la concepción surrealista de visión en el próximo capítulo.

⁸² De acuerdo a Jay, hay cierta ambivalencia en cuanto a la manera como Breton lidia con la cuestión de la mirada y lo yo me refiero como “aspecto fenomenológico” de la imagen, lo cual sin embargo no le quita a la cuestión de la mirada su centralidad en la poética del autor.

proporcionó la epifanía del método surrealista le había sido *revelada* por una imagen visual de un hombre cortado al medio por una ventana:

En vérité cette phrase m'étonnait; je ne l'ai malheureusement pas retenue jusqu'à ce jour, c'était quelque chose comme: "Il y a un homme coupé en deux par la fenêtre", mais elle ne pouvait souffrir d'équivoque, accompagnée qu'elle était de la faible représentation visuelle d'un homme marchant et tronçonné à mi-hauteur par une fenêtre perpendiculaire à l'axe de son corps. A n'en pas router il s'agissait du simple redressement dans l'espace d'un homme que si tient penché à la fenêtre. Mais cette fenêtre ayant suivi le déplacement de l'homme, je me rendis compte que j'avais affaire à une image d'un type assez rare et je n'eus vite d'autre idée que de l'incorporer à mon matériel de construction poétique. (1962, 35)

En vez de tratar esta imagen como absurda, Breton la explica como un reordenamiento mental de la imagen de un hombre inclinado sobre una ventana, es decir, casi como si se tratara de un mero problema de perspectiva.

A pesar de las críticas lezamianas al automatismo en cuanto procedimiento poético, hay una notable semejanza entre el proceso descrito por Breton y la manera como Lezama describe el nacimiento de la imagen poética a partir de la epifanía de lo que llamada el "paisaje ausente" en "Epifanía en el paisaje" (1956):

Nacimiento y esplendor norman la visión epifánica. Línea de sucesivas integraciones que en cualquier instante de su rotación puede nacer. Defínese ahora el esplendor como nacimiento tocado, fuego momentáneamente abismado al recibir un cristazo de sal. Vengo y coloco, por ejemplo, en esa visión epifánica, la sencillez de un nombre y su accidente acompañante: bosques de Germania, antigua menestralía, fábulas milesias. De inmediato se novelan, se abren en bocas como frutas, sospechan callejeras, acuden a coronaciones. Están bajo el rocío de la visión epifánica. Su porosidad ha cobrado el esplendor. (OC 513)

Aquí, se vuelve a mencionar la idea de epifanía, estrictamente vinculada a la concepción lezamiana de lo maravilloso – lo maravilloso en cuanto “milagro” en su sentido etimológico, en cuanto “secreto” revelado. Además, se clarifica la idea de que lo maravilloso provendría de una aprensión privilegiada y/o invocación de la realidad sensible, convertida en imagen a través de un mecanismo de asociaciones mentales – generando el “paisaje ausente”. Tal como en el caso de Breton, Lezama parece así entender lo maravilloso como producto de un dialogo entre el hombre que mira – que, a partir de su mirada, construye imágenes – y la realidad sensible – o el paisaje, en el caso de Lezama.

Para Breton como para los cubanos por lo tanto, lo maravilloso no es un *mero producto* de la imaginación o del simple ingenio del artista en el caso específico del arte: lo maravilloso es *fenomenológico* por esencia, producto de un dialogo entre el hombre que mira y lo real sensible⁸³. Pese la validez de las críticas lezamianas a lo que el autor en cierta altura llama el “final infiel” surrealista, Breton defendió siempre la idea de que lo maravilloso y su efecto sorpresivo no podrían lograrse a través de la persecución conciente de imágenes dichas “surrealistas”, es decir, la yuxtaposición voluntaria y racionalmente persiguida de dos realidades distantes con el fin de producir la “chispa” (*l’étincelle*) a la que se refiere continuamente el autor – como ocurre en el caso de la

⁸³ Con respeto a las relaciones de la obra de Breton y su concepto de visión con la fenomenología, consultar la obra de Jay.

“agudeza y arte del ingenio” barrocos, por ejemplo⁸⁴. Citando a Baudelaire, Breton afirma que:

Il en va des images surréalistes comme de ces images de l’opium que l’homme n’évoque plus, mais qui ‘s’offrent à lui, spontanément, despotiquement. Il ne peut pas les congédier; car la volonté n’a plus de force et ne gouverne plus les facultés. [...] Si l’on s’en tient, comme je le fais, à la définition de Reverdy, il ne semble pas possible de rapprocher volontairement ce qu’il appelle “deux réalités distantes.” Le rapprochement se fait ou ne se fait pas, voilà tout. (1962, 52)

Y complementa:

[I]l n’est pas, à mon sens, au oïvoir de l’homme de concerter le rapprochement de deux réalités si distantes. Le principe d’association des idées, tel qu’il nous apparaît, s’y oppose. [...] Force est donc bien d’admettre que les deux termes de l’image ne sont pas déduits l’un de l’autre par l’esprit en vue de l’étincelle à produire, qu’ils sont les produits simultanés de l’activité que j’appelle surréaliste, la raison se bornant à constater, et à apprécier le phénomène lumineux. (52-3)

Tal visión acerca de lo maravilloso, o más bien, de lo que Breton llama aquí la “actividad surrealista” – notemos que el autor habla de *actividad* surrealista, y no técnica –, no

⁸⁴ En efecto, mientras la “agudeza” y el “ingenio” de Gracián suponían el establecimiento de relaciones *conceptuales* entre dos términos distantes – lo que implica una *operación racional* –, lo que buscaba Bretón era el “impacto” y la “pureza” de la libre asociación de imágenes que se produciría “naturalmente” en el subconsciente. Es ésta, en realidad, la principal crítica de Lezama en relación al automatismo, apoyado en el presupuesto de que sería posible no sólo librarse el poema de toda interferencia de la razón, sino también de toda forma. Advierte el autor: “Encontrar esa primitividad interjeccional [que anhelaban los surrealistas] por medio del automatismo, significa la ingenuidad de tomar consciencia de la liberación de la censura, lo que representa la más dañina de las evidencias del artista, [...] lo que lleva a una estilización animista y al cese de sus resistencias para captar el puro acto del nacimiento.” (OC 743-4) Lo que critica Lezama en ese pasaje es la posibilidad misma del automatismo, la creencia ingenua de que pudiese efectivamente liberar al poeta de cualquier proceso conciente de composición. Ya en su “Coloquio con Juan Ramón Jiménez”, Lezama criticaba el anti-racionalismo y anti-formalismo pretendidos por los surrealistas a través de la escritura automática: “La unión de momentos causales de la sensibilidad que han intentado los sobrerrealistas, es experiencia que tiene un final infiel, pues las palabras regidas por el sentido no excluyen que las palabras disociadas produzcan luego los postconceptos de que habla Unamuno, la encarnación del sentido. (OC 55)” Para Lezama por lo tanto, lo que se suponía escritura automática muchas veces no pasaba de un esfuerzo muy consciente para unir dos términos y/o imágenes aparentemente dispares en un mismo verso, lo cual como quiera no excluiría la posibilidad del sentido: los surrealistas no habría logrado deshacerse ni de la forma, ni de la razón.

sólo está en perfecta concordancia con la etimología de la palabra maravilloso. También lo está con la asociación entre lo maravilloso y las ideas de revelación y epifanía – implicando así la misma visión acerca de lo maravilloso que subscriben Carpentier y Lezama.

Así, si es la mirada atenta – o tal vez desatenta, en el caso de Breton – lo que nos *revela* lo maravilloso, éste constituye un fenómeno vinculado a la realidad sensible y perceptible, capaz de producirse y reproducirse independientemente de la voluntad humana. Cabría así preguntarnos: si no se trata de un producto de la imaginación o de una técnica conscientemente perseguida, ¿qué es lo que engendra la epifanía de lo maravilloso? O puesto de otra manera, ¿bajo qué forma se manifiesta en lo real?

2.2 UN GOLPE DE DADOS: MIRABILIA Y AZAR

En cierto momento de su primer manifiesto, Breton menciona la literatura infantil – y también las literaturas nórdica, oriental y religiosa – como ejemplos donde lo maravilloso ocuparía un papel central. La elección de la literatura infantil como ejemplo aquí no es casual: para el autor, la infancia sería precisamente el periodo en el que la imaginación del hombre gozaría de mayor libertad – valor máximo bajo la óptica surrealista –, siendo luego tullida a favor de una razón utilitaria para la cual todos los eventos, reales o imaginarios, sólo interesarían en la medida en que participan del

universo de lo útil, lo conocido, lo posible y lo racional⁸⁵. “De bonne heure ceux-ci [los niños] sont sevrés de merveilleux, et, plus tard, ne gardent pas une assez grande virginité d’esprit pour prendre un plaisir extrême à *Peu d’Ane*” (1962, 29), afirma Breton. Así, “le tissu des invraisemblances adorables” que representarían los cuentos de hadas tendrían que hacerse algo más sutiles para que pudieran satisfacer a un lector adulto. Y, sin embargo, para Breton:

[L]es facultés ne changent radicalement pas. La peur, l’attrait de l’insolite, les *chances*, le goût du luxe, sont ressorts auxquels on ne fera jamais appel en vain. Il y a des contes à écrire pour les grandes personnes, des contes encore presque bleus. (29, énfasis mío)

Dos palabras llaman la atención aquí: “adorables *inverosimilitudes*” son los términos que el autor utiliza para referirse a lo maravilloso, términos a los que luego se suma la palabra “azar”. Según Breton, lo maravilloso y su efecto sorpresivo están asociados tanto a lo insólito como a lo improbable, a lo imprevisto, a lo inesperado; en una palabra, al *azar*. Es ante todo la incidencia del azar lo que, provocando una irrupción de lo imprevisto, terminaría por engendrar lo maravilloso, alertando al hombre sobre los “misterios” que se esconden detrás de lo real y produciendo una suerte de “chispa” de

⁸⁵ Vale notar que si bien Lezama alaba con frecuencia lo que él llama “potencia infantil de creación”, utilizando una argumentación que por veces se acerca notablemente a la que utiliza Breton – seguramente, una de las muchas huellas de la lectura detenida que hicieron ambos autores de la obra de Sigmund Freud –, el cubano reconoce a la adolescencia, y no a la infancia, como el periodo de mayor potencial artístico. Este detalle es fundamental en lo que toca a cómo Lezama interpela a Breton en su ensayística, ya que al criticar el irracionalismo surrealista (y por ende su apego a la infancia, siguiendo las huellas del dadaísmo), Lezama contrapone lo que sería un equilibrio y/o tensión entre razón e irrazón, real e irreal, en la producción artística, algo que tal vez pudiéramos asociar con el carácter de “periodo de transición” adjudicado a la adolescencia.

la que se desprende una imagen. Volviendo al “acercamiento de dos realidades distantes” proporcionado por el automatismo, Breton resalta que:

C'est du rapprochement en quelque sorte *fortuit* des deux termes qu'a jailli une lumière particulière, lumière de l'image, à laquelle nous nous montrons infiniment sensibles. La valeur de l'image dépend de la beauté de l'étincelle obtenue. (1962 52, énfasis mío)

Ya en *Les Pas perdus* (1924), en un ensayo sobre la poesía de Apollinaire – importante precursor del surrealismo⁸⁶ –, Breton defiende la idea de que lo absurdo, lo improbable, lo inesperado, la *sorpresa* es el verdadero signo de lo que llama el “gusto moderno”. De acuerdo al autor, “Apollinaire a dit, à propos de Georges de Chirico, que *pour dépeindre le caractère fatal des choses modernes, la surprise est le ressort le plus moderne auquel on puisse avoir recours*” (1969, 37). Para él, “Apollinaire prend à cœur de toujours combler ce *Vœu d'imprévu* qui signale le goût moderne” (29, énfasis mío).

No es necesario volver a resaltar la relación intrínseca existente entre la sorpresa, lo inesperado y el azar; “arbitrario” y “fortuito” son palabras que comparecen a lo largo de todo el ensayo. Al elogiar el efecto inesperado perseguido por Apollinaire,

⁸⁶ Hay un relativo cambio de tono en relación al tratamiento que el autor le da a Apollinaire en este ensayo – escrito en 1917, cuando Breton todavía estaba vinculado al dadaísmo –, y el tratamiento que le daría en sus dos manifiestos del surrealismo. En estos, a pesar de no dejar de expresar su admiración hacia el poeta, hay un claro intento de disminuir la importancia de la mera invención del término “surrealismo” por Apollinaire, y reclamar la autoría/originalidad del movimiento bautizado “surrealista” por parte de Breton: “Appollinaire n'ayant possédé [...] que la lettre, encore imparfaite, du surréalisme et s'étant montré impuissant à en donner un aperçu théorique qui nous retienne.” (1962, 39) Y parece ser precisamente este pasaje lo que interpela Lezama en un comentario evocado en el capítulo anterior, cuando afirma: “Cuando Apollinaire tocó, encontró y no subrayó, drama surrealista, estaba ya hecho todo el remo largo de la otra realidad. Después que la exuberancia de Apollinaire encontró ese drama surrealista, las teorizaciones de Bretón parecían laqueadas para ejercer una influencia. [...] Apollinaire, no Bretón.” (OC 737)

el autor no está sino legitimando la centralidad que él mismo confirió al azar en su poética y en su defensa de la escrita automática y otras técnicas empleadas por los surrealistas, tanto en el universo de la literatura como de las artes plásticas. En la escritura automática, los “cadáveres exquisitos”, el “frottage” o el “décollage”, es la combinación aleatoria de palabras/imágenes y su efecto sorpresivo lo que está en cuestión⁸⁷.

El deseo por lo inesperado que el autor atribuye al “gusto moderno” se presenta inicialmente como un contrapeso al drama de la guerra y reflejo de un intento de evadir la “burda realidad” a través del placer estético proporcionado por el efecto maravilloso que engendraría lo inesperado, todo lo que huye a lo utilitario y a la razón⁸⁸. Este deseo por evadir la realidad, o más bien reemplazarla por una *suprarealidad maravillosa* está en el cerner del surrealismo, y no se traduce en alienación o en evasión política. Como se esclarece en sus manifiestos, lo que a principio figura como una defensa algo pueril de lo maravilloso y el azar en cuanto principios estéticos se articula al final como una profunda crítica al racionalismo occidental y una defensa de la liberación del hombre en todos los sentidos, punto nodal del proyecto cultural y político que conllevó el

⁸⁷ Con relación a esa centralidad del azar en la poética bretoniana y las técnicas citadas, consultar la obra de Gérard Duvozi y Bernard Lecherbonnier.

⁸⁸ Todavía en el primer manifiesto, afirma Breton: “Est-il encore de plus remarquable signe des temps que cette guerre? Lucide, je conçois, pour l’homme du vingtième, l’urgence un jour venue de telles distractions. Le plaisir qu’elles nous procurent est, croit mon ami Jacques Vaché, lié au sens que nous avons de leur Inutilité théâtrale.” (1969, 29)

surrealismo⁸⁹. La defensa del azar en cuanto concepto clave del proyecto estético-cultural surrealista se presenta como una alternativa a la lógica utilitaria y el *causalismo* racionalista que, según ellos, habían originado la guerra misma, una contra-visión de mundo en que cuestiona la propia categoría de la realidad. Afirma Breton:

Nous vivons encore sous le règne de la logique, voilà, bien entendu, à quoi je voulais en venir. Mais les procédés logiques, de nos jours, ne s'appliquent plus qu'à la résolution de problèmes d'intérêt secondaire. Le rationalisme absolu qui reste de mode ne permet de considérer que des faits relevant étroitement de notre expérience (1962, 9)⁹⁰

Más allá de su efecto maravilloso y el placer estético que este generaría por lo tanto, el azar se presenta en la obra del autor como contrapunto a una visión de mundo de acuerdo a la cual lo real sólo puede ser entendido bajo criterios de utilidad y relaciones de causa y efecto – visión de mundo en la cual no habría espacio para lo desconocido, lo incomprensible, lo inesperado, para la cual los “misterios” de la mente humana y de la realidad circundante quedarían relegados al desinterés. Irónicamente, al confrontar lo que no cabe en la cadena de causa y efecto que orienta el racionalismo occidental – los sueños, por ejemplo –, al hombre promedio no le quedaría otra alternativa sino recurrir al mismo concepto de azar para justificarlo: “En désespoir de

⁸⁹ Según Berthet: "Ce mouvement est une gigantesque entreprise de subversion vis-à-vis de tout ce que la culture occidentale a créé et continue de produire. Le surréalisme rejette l'ordre établi, ses valeurs, son esthétique. [...] Voulant changer l'homme et le monde, les surréalistes ont cherché à régénérer les pouvoirs de création en faisant du rêve une part intégrante de l'expérience de la vie, en explorant l'inconscient, en essayant d'exploiter son potentiel illimité et son pouvoir créateur." (46) A este respecto, ver también los capítulos “L'Après-guerre/Les idéologies” y “Le merveilleux/La morale” de la obra de Gérard Legrand.

⁹⁰ Vale notar que la palabra *experiencia* aquí se utiliza en el sentido más restricto de la palabra, es decir, la experiencia concreta, sensible, que marca la existencia humana en su sentido más inmediato, por oposición a la actividad de la mente humana y la imaginación.

cause, il invoque alors le hasard, divinité plus obscure que les autres, à qui il attribut tous ses égarements.” (1962, 26)

Tal visión racionalista de mundo tiene como correspondiente artístico el realismo, arduamente criticado por Breton⁹¹. La defensa del azar como principio básico de la poética surrealista no es sino un complemento a su defensa de la infancia, la locura, el sueño y el automatismo psíquico como potencias de creación: antes que nada, lo que buscaba el autor era suplantar *ambos* racionalismo y realismo. En ese sentido, la defensa del azar en Breton debe leerse tanto como fundamento de su poética, como de una visión de mundo en sí misma, y que contraponiéndose al racionalismo occidental, no podría sino contraponerse también al realismo; más que de un proyecto estético, es como un proyecto cultural y político, como una nueva visión del mundo y de la vida, que se ofrece en surrealismo.

Recordemos la fórmula “changer la vue, changer la vie”, evocada anteriormente. Para Breton, se trataba antes que nada de reemplazar el principio de *realidad* – el *ser* – por el principio del *deseo* – el *poder ser*:

[L]e génie qui nous avait donné le pouvoir merveilleux de voir ce qui n’est pas, mais ce que nous voulons, rien qu’en appuyant de nos mains sur nos yeux. Ce génie n’est autre que le désir et le propre de l’attitude surréaliste est de vouloir faire du désir le maître du monde. (1992, 1261)

⁹¹ Es con estas duras palabras que se refiere al autor al realismo en su primer manifiesto: “l’attitude réaliste, inspiré du positivisme, de Saint Thomas à Anatole France, m’a bien l’air hostile à tout essor intellectuel et moral. Je l’ai en horreur, car elle est fait de médiocrité, de haine et de plate suffisance. C’est elle qui engendre aujourd’hui ces livres ridicules, ces pièces insultantes.” (1962, 18). Vale notar que su rechazo al realismo y al causalismo racionalista implica un rechazo al mismo género novelístico, género “gastado” que, en su opinión, estaría absolutamente desconectado de lo que habría de más humano en la vida.

Hay una notable proximidad entre la fórmula bretoniana y la elaboración del concepto de *paisaje* por Lezama, concepto que, dialogando con la dialéctica hegeliana – tal como la teorías del mismo Breton –, no sólo presupone la idea de “campo de mira”, sino que está directamente relacionado a la potencia de crear *imágenes*. Para Lezama, la potencia de crear imágenes y la imagen se ofrecería como el *poder ser* que sería la fuerza motriz de la historia en lugar de la razón y el *ser* hegelianos. Análogamente a lo que observamos en Breton además, también el deseo se ofrece como un elemento fundamental del sistema poético del mundo lezamiano: el *eros cognoscente* o la apetencia de conocimiento, para Lezama, está en el centro de las relaciones entre el hombre y la realidad.

Tal como en Breton, lo maravilloso en Lezama está directamente vinculado a la incidencia de lo inesperado, la sorpresa a la que tantas veces se refiere el autor, operando también como un principio estético fundamental. En su ensayo de 1937 sobre la poesía de Garcilaso de La Vega, afirma Lezama:

[P]rocaremos averiguarlo [a Garcilaso] en su destejer, situémosle el andamio eterno de un secreto. Estamos en un movimiento de resolutive delicia, aún la poesía no es ni pensamiento ni palabra. Situar y sombrear, son el reverso de lo que se puso, nombrar y olvidar, y después el desempleo de la palabra produce la cámara neblinosa en la que el resultado final es el milagro diario, la tradición de la sorpresa. (OC 22)

Más que a lo inesperado en el sentido burdo de la palabra, lo maravilloso aparece en Lezama como un producto de la irrupción de lo que el autor llama lo *incondicionado*. Este concepto central de la poética lezamiana, cuya versión mejor

acabada encontramos en su “Preludio a las eras imaginarias” (1958) – ensayo de abertura de *La cantidad hechizada* y preludio de su proyecto *Las eras imaginarias* – dialoga no sólo con la dialéctica hegeliana, sino también con la idea del azar, conduciéndonos de lleno a los contrapuntos entre la obra del autor con el surrealismo.

Dado su mismo vínculo con lo maravilloso, también lo incondicionado se entiende básicamente como una suerte de manifestación del orden de lo divino en lo real, manifestación que se define ante todo por oposición a la *causalidad* como manifestación de una *serie de relaciones de causa y efecto*, de una *finalidad*. Así, a semejanza de lo que observamos en relación al azar en Breton, Lezama elabora su concepto de incondicionado como crítica al causalismo y la teleología implícitos en el racionalismo occidental: es como una verdadera teoría *anti-hegeliana* de la historia y del conocimiento que se presenta “Preludio a las eras imaginarias”. En este ensayo, Lezama problematiza la visión hegeliana de la historia como progresión dialéctica de la razón en proceso de auto-reconocimiento de dos formas complementarias: 1. la substitución de la razón en cuanto motor de la historia por el concepto de *imago*, entendida como producto de un contrapunteo metafórico entre entes análogos, actividad esencialmente *poética*; y 2. la negación de la misma lógica de afirmación y negación implicada por la dialéctica a través de la insistencia en la no-dicotomía entre *causalidad e incondicionado*.⁹² Es con estas palabras que el autor abre el ensayo:

⁹² Tal teoría tiene un antecedente en *La expresión americana*, donde el autor expone no sólo su concepto de *imago*, sino de la imagen como diálogo entre el hombre y su paisaje, naturaleza percibida por el

Con ojos irritados se contemplan la causalidad y lo incondicionado. Se contemplan irreconciliables y cierran filas en las dos riberas enemigas. Gustaba la causalidad, pacificada, de los enlaces más visibles. Enlaces que se sumergían o adquirirían su halo de visibilidad en los placenteros criterios de la finalidad. (OC 797)

Aquí, Lezama asocia la causalidad a lo visible y a la finalidad, quedando lo incondicionado implícitamente asociado al dominio de lo *invisible*, de lo que no se puede captar a través del racionalismo occidental. Para Lezama, lo incondicionado se asocia ante todo a lo *inexistente*, lo *imposible*, la *infinitud*; todo lo que, obedeciendo a la “razón divina” – o si se quiere, a una suerte de “razón maravillosa” –, se excede a la misma categoría “realidad”, quedando fuera del control humano y de su capacidad de comprensión a través del mero ejercicio de la razón.

Al contrario de lo que parece sugerir esta cita sin embargo, no hay para Lezama una real oposición entre causalidad e incondicionado: la imagen sería el instrumento por excelencia a través del cual el hombre, sumergido en la causalidad, “participa” de este incondicionado, lo *concilia* con la causalidad. La misma causalidad engendraría lo incondicionado, en la visión de Lezama:

Kant pareció oponer lo incondicionado, la libertad, a la ley. Pero no es ahí donde plantea el problema que más nos incita, sino cuando afirma que *la misma serie de lo condicionado engendra lo incondicionado*, es decir, afirma una causalidad

hombre, espíritu revelado al hombre en cuanto sujeto metafórico actuando sobre la naturaleza. Según Chiampì: “El historicismo hegeliano [...] concebía la historia como la exposición del espíritu (la razón o el logos) en un proceso que conduce al autodesarrollo y al autoconocimiento. Lezama pretende oponer a esta concepción una visión histórica orientada no por la razón – que sólo conduce a un *deber ser* –, sino por otro logos: el logos poético. De ahí la proposición de un ‘contrapunto de imágenes’ – actividad metafórica por excelencia – que permite señalar el *poder ser* (la *imago*) y abarcar, contrariamente al logos hegeliano, las múltiples formas de lo real, sin las constricciones de un *a priori* rígido al cual deben someterse todos los hechos.” (EA, 15)

que se determina totalmente por sí misma o lo que es lo mismo, “remontar de lo condicionado a la condición en el infinito”. O de la causalidad a lo causante en la infinitud. Su serie de lo condicionado sigue el punto de vista anselmiano, o sea que *la concepción de la misma serie de lo condicionado prueba también la existencia del nexa en lo incondicionado*. (OC 800, énfasis mío)

De manera análoga a lo que observamos en cuanto a la no-dicotomía entre real e irreal en nuestro análisis del concepto de lo maravilloso, lo incondicionado no llega a negar el concepto de causalidad en la óptica de Lezama: no sólo la causalidad implica lo incondicionado, sino que éste posee y/o instaura su propia causalidad, una causalidad *otra* que sólo se podría aprender a través de la poesía. Para el autor, sería en la poesía que la aparente imposibilidad de conciliación entre incondicionado y causalidad se resolvería, que incondicionado y causalidad *concurrirían*, generando así el efecto maravilloso al que se refiere Lezama:

Esa concurrencia – causalidad que deja de ser saturnina, incondicionado hipostasiado – que ofrece la poesía, es hasta ahora el mayor homúnculo, el doble más misterioso creado por el hombre. [...] Hace de ese espacio, por la poesía, el incondicionado más propicio a la contracción de su masa y expresión; crea el centro de la causalidad más misteriosa, visible mágico o cinegética de devorador final, pues en la poesía el hombre es el único para el cual parece creado ese espacio incondicionado, que al actuar la causalidad mágica del hombre sobre el espacio incondicionado, hace de este último un condicionante muy poderoso. [...] Lo maravilloso de la poesía está en que ese combate entre la causalidad y lo incondicionado se puede ofrecer y transmitir como el fuego. (OC 809-10)

Es a través de la poesía, afirma Lezama, que el *espíritu* que se oculta bajo la causalidad se revelaría al hombre, que le sería dado al hombre la posibilidad de actuar sobre lo incondicionado; instaurándose así una nueva *causalidad imagética o maravillosa* en la que la aparente dicotomía entre causalidad e incondicionado no tendría lugar. Es a

través de la poesía que el hombre, sumergido en la causalidad de los “efímeros”, sería capaz de participar en lo incondicionado, creando un espacio donde lo incondicionado se hipostasiaría en la imagen, un espacio en el que lo invisible se hace visible, en el que lo imposible se hace posible. Para Lezama, la poesía es el reino de la *posibilidad infinita*.

Ya en “La dignidad de la poesía” (1956) – ensayo que cierra *Tratados en La Habana* y en el que se anticipan muchos conceptos que aparecerán en *La cantidad hechizada* –, afirmaba el autor:

[E]s innegable que en cada remolino donde el hombre participa como metáfora, surge en él, tanto por ascensión fáustica, como por súbito mágico, el deseo, lentamente trágico, eloquencedor, fascinante, de apoderarse de una totalidad, a través de la poesía. [...] *[E]s innegable que al lograr la poesía un espacio hechizado, una cantidad mágica, lograba resistir o sustituir una causalidad, [...] pues una de las realidades de la poesía es que a la causalidad sucesiva de la metáfora sucede el cuerpo de la causalidad asociativa o contrapuntística de la imagen.* El hombre de hoy, por ese sistema poético, puede unir, por ejemplo, la copa equilibrada en la cola del caballo, que vimos en el sarcófago etrusco, con un accidente familiar, como un presagio, convertido por esa extensión de la poesía, en un relieve hierático [...]. (OC 786-7, énfasis mío)

Lezama asocia el tipo de contrapunteo proporcionado por la imagen – por oposición a la mera metáfora – a la sustitución de la causalidad por una nueva causalidad. A esta nueva causalidad el autor vincula el “deseo de apoderarse de una totalidad” – concepto directamente vinculado al orden de lo divino – por obra de lo que llama “súbito mágico” –, términos que no sólo nos desvuelven al concepto de maravilloso en cuanto revelación epifánica, sino al *efecto sorpresivo* que este conllevaría al revelarse en la poesía.

La idea de “súbito” mágico y/o metafórico – así como la arbitrariedad de la imagen que Lezama, en su propio contrapunteo, ofrece como ejemplo de lo que sería su

sistema poético del mundo, producto de una concatenación aparentemente azarosa de imágenes – nos conduce a otro aspecto fundamental de sus análisis de las imbricadas relaciones entre incondicionado y causalidad: para Lezama, si lo incondicionado irrumpe como una crisis en las relaciones de causa y efecto a partir de las cuales el hombre comprende lo real, su aprehensión está directamente relacionada a la incidencia de lo inesperado:

El *experimenti sortes*, de Bacon, es en su apariencia una refutación a la causalidad aristotélica. Suerte, sortilegio, parece como si llevase el azar entre una causalidad sucesiva y otra simultánea [...]. *Hay que experimentar el azar*, viene a decir Bacon, *provocando una causalidad no esperada*. (OC 798, énfasis mío)

En este pasaje de “Preludio a las eras imaginarias”, Lezama no sólo menciona el azar como engendrador de esa “causalidad no esperada” que asocia a lo incondicionado – en contraposición a la causalidad racionalista y/o teleológica de la dialéctica hegeliana –, sino que también lo contrasta a la poética y la física aristotélicas. En la poética aristotélica de hecho, para que una trama pueda considerarse verosímil, debe tanto obedecer al criterio de necesidad – eso es, restringirse a la narración de los hechos considerados estrictamente necesarios para el desarrollo de la misma –, como ordenarse linealmente de acuerdo a relaciones de causa-efecto; algo a lo que tanto Lezama como Breton se opondrán en su prosa no-ensayística⁹³.

⁹³ Con respecto a los diálogos entre el “sistema poético del mundo” lezamiano y la poética aristotélica, afirma Mataix: “Para esa concepción de la causalidad poética [el conocimiento a través de la imagen], el ‘gran ordenamiento’ aristotélico consistía el obstáculo más contumaz. De ahí urge el peculiar antiaristotelismo lezamiano, que analiza concienzudamente la Poética de Aristóteles para concluir que es

Pero el azar lezamiano no se confunde con el concepto de azar en el sentido común. Una vez más, de la misma manera como lo incondicionado posee su propia causalidad, también el azar no sería sencillamente aquello que rompe con la causalidad, sino más bien lo que comprueba la existencia de una causalidad *otra* que el autor a veces llama “absurdistad”, ya que representa un desafío a la razón: “Cada hombre irrumpe o interrumpe un continuo, pero hay un fondo de identidad que es un azar que se vuelve causal. Una absurdistad que el hombre tiene que asimilar para no ser el irreconocible sobreviviente de una especie extinta.” (OC 1200), afirma Lezama. Como ya lo indica la asociación entre azar y la idea de “sortilegio” – como también la de “presagio”, ideas igualmente presentes en la manera como Breton entiende el azar –, Lezama no habla simplemente del azar, sino más bien de lo que llama azar *concurrente* – concepto central para comprenderse su visión sobre la literatura y la novela en particular.

2.3 UNA POÉTICA DEL AZAR: AZAR OBJETIVO Y AZAR CONCURRENTE

El concepto de azar concurrente aparece tarde en la ensayística de Lezama, en su ensayo de 1968 sobre *Rayuela*, “Cortázar y el comienzo de la otra novela”, el penúltimo

una metodología basada en ‘la causalidad’ y ‘el análogo aparential’ (la *mimesis*, entendida como ‘imitación’), algo que considera ‘limitaciones cognoscitivas’. [...] Frente a las ideas de Aristóteles libremente interpretadas, él propone el perplejo de la imagen como ‘posesión de secretos’, ‘seguridad de tierra revelada’ y puente invisible hacia el otro lado de la realidad, que permite ‘reducir lo sobrenatural a los sentidos transfigurados del hombre’.” (2000a)

de *La cantidad hechizada*⁹⁴. En ese ensayo, Lezama resalta la estructura azarosa, las coincidencias fortuitas y encuentros casuales que atraviesan las páginas de *Nadja* y *Rayuela*; son éstas características que inspiran al autor a hablar de un azar concurrente en su ensayística. Hablando de *Rayuela*, afirma Lezama: “Es una novela muy americana que no depende de un espacio tiempo americano. París o Montevideo, la hora de la salida del concierto o la hora del amanecer, giran, ruedan y aseguran la igual *conurrencia del azar*.” (OC 1189-90, énfasis mío) Es también éste uno de los únicos ensayos en los que el autor menciona directamente a Breton, y el único donde manifiesta haber leído, si no otras obras suyas, al menos *Les champs magnétiques* (1920) y *Nadja* (1928)⁹⁵. Carlos M. Luis, uno de los pocos críticos que reconoce el peso del surrealismo en la obra de Lezama, refiere que el autor habría leído y apreciado también su *Arcane 17* (1945) y *L’Art magique* (1957), y que juntos trabajaron en la traducción de un poema de Breton para la revista *Orígenes*, poema que sin embargo jamás llegó a publicarse. Cito:

⁹⁴ Éste ensayo sirvió de prólogo a la edición de *Rayuela* que publicó Casa de las Américas ese año.

⁹⁵ Habiendo tenido la oportunidad de consultar la biblioteca de Lezama, el único libro de autoría de Breton que hemos encontrado fue precisamente un volumen de *Arcane 17* dedicado al autor por el mismo Carlos M. Luis. Desafortunadamente, no sólo el volumen no contaba con ninguna anotación de Lezama, sino que a la verdad no parece haber sido abierto sino en la primera página, la de la dedicatoria. De todos modos, vale la pena mencionar que nuestra consulta a la biblioteca de Lezama tuvo lugar en el 2011, durante la reformatión de la Biblioteca Nacional José Martí, donde se encuentra el acervo del autor. Además, sabemos que el complicado proceso de traslado de la biblioteca de Lezama de su casa a la Biblioteca Nacional implicó no sólo el extravío de muchos de sus libros, sino la incorporación de otros a la circulación general de la biblioteca, con lo que muchas veces resulta imposible identificarlos como pertenecientes al autor. Así, el catálogo de lo que sería la biblioteca de Lezama con el que hoy contamos, sólo parcialmente digitalizado, es bastante incompleto.

Lezama leyó la obra de Breton, sobre todo su 'Arcane XVII' obra que lo impactó. Un amigo suyo Ricardo Vigón, le trajo de Europa el 'Arte Mágico' del poeta, que le resultó ser revelador. Lezama y yo comenzamos a traducir para un número de Orígenes que nunca se publicó, el poema de Breton 'Los Estados Generales', por el cual mostró deferencia. Resulta curioso, por otra parte, que cuando conoció a Lorenzo García Vega el primer libro que le recomendó se leyera fueron 'Los Cantos de Maldoror' de Lautreamont, obra que como se sabe forma parte del canon surrealista. ("Lezama Lima y el surrealismo")

Si bien el concepto de azar concurrente aparece por primera vez en su análisis de *Rayuela*, no es difícil ver cierta continuidad entre éste, y el concepto de incondicionado. En la "Dignidad de la poesía", el autor parece referirse implícitamente a lo que más tarde llamaría el azar concurrente al hablar de las relaciones entre lo incondicionado y su revelación a través de la poesía:

Esas avanzadas que a través de los milenios han logrado *fortuitas coincidencias, mágicas unidades, fulgurantes reconocimientos*, tesoros rehechos y desaparecidos en el lomo del delfín del instante, gravitaciones de irrealidades que parecen reclamos, lentos y moros crujimientos de la caparazón del quelonio al fuego, *causalidades en las enemistades*, fugas que coincidían con el caballo espantado, han formado siempre la nueva sustancia, asiento de la más temeraria y reconciliable poesía. Aquel viejo corpúsculo que aunaba la gracia y el conocimiento, las *coincidencias estructurales en las series causales*, había comenzado a languidecer y a envejecer al sentirse reconocido y habitado, contemplado con sorpresa en nuestros días que su porosidad se quebranta al sentir la calcificación de sus elásticos. Pero la poesía tenía que volver por sus ancestrales atributos [...]. Y que su próxima finalidad será establecer la *gravitación* de esa sustancia de lo inexistente, y que el poeta tiene que ser de nuevo el *potens* de los colegios sacerdotales etruscos: el engendrador de lo posible, el rotador de la unanimidad hacia la sustancia de lo inexistente. (OC 788, énfasis mío)

Las "fortuitas coincidencias" a las que se refiere el autor serían esas instancias en la que dos hechos aparentemente azarosos *concurrirían*; esas "causalidades en las enemistades" revelarían los nexos causales que se esconden bajo el propio

incondicionado. Recordemos que lo incondicionado no sólo no niega la causalidad; tampoco revoca sino que redefine la razón. Para Lezama, el incondicionado obedece más bien a una “razón divina” casi inescrutable para al hombre si no ocurre a través de la poesía: “[C]omo me he esforzado en demostrar, han existido momentos en la historia regidos por esa creación invisible, por esa magia soterrada, por esa indetenible *correlación* de los hechizos y los milagros, que tenemos que llamar poesía (OC 778)”, afirma Lezama.

Sin embargo, es ante todo en el género novelístico donde el autor parece procurar aplicar el concepto de azar concurrente. Aquí también comparecen sus críticas a la dialéctica hegeliana y a la poética aristotélica. En su “Preludio a las eras imaginarias”, Lezama defiende la idea de que las series causales que presuponen la poética aristotélica no excluyen el azar. De la misma manera que lo condicionado no niega lo incondicionado, la causalidad aristotélica presupone un *continuo* en el cual también el azar participaría de los nexos causales:

En realidad, los nexos causales, las formas aristotélicas, la *causa noumenon*, presuponen el continuo [...]. Aquí el continuo es lo condicionado y su misma posibilidad lo condicionante. [...] Los nexos causales en un continuo parecen como un reto al azar, a los sortilegios. La relación que puede existir entre las series causales y el continuo sucesivo, es la misma que existe entre la sustitución y la identidad. Si no aceptamos el continuo, el azar obtiene un triunfo vergonzante sobre los nexos causales, desfigurando indescifrablemente la cara de los dioses. [...] La posibilidad que brota de los encadenamientos causales vence al azar, porque antes trazó el continuo como naturaleza condicionante [...]. El azar es una selección que brota de una lectura indescifrable; las cadenas causales, adelantándose, son los torreones donde el azar sucumbe. (OC 801)

Aquí, pareciera que el autor está abogando por los nexos causales defendidos en la poética aristotélica en detrimento del azar. Sin embargo, si el azar *concorre*, en la visión del autor, es porque hay una unidad primordial entre la causalidad e incondicionado, una identidad última entre causalidad y azar, un *continuo* que disuelve toda dicotomía. Es esta concurrencia, esa continuidad entre causalidad y azar, lo que distingue el concepto lezamiano de azar concurrente, del concepto de azar en el sentido común.

La opción del autor por hablar de un azar *concurrente* en lugar de un mero azar se explica cuando consideramos que es en su ensayo sobre *Rayuela*, ensayo en el que también comenta *Nadja*, que esa concatenación de términos aparece por primera y única vez. Al hablar del azar y su efecto maravilloso, Breton se refiere más específicamente al azar en cuanto fuerza generatriz de *coincidencias*, en cuanto promotor de *encuentros* fortuitos, tal como ocurre en *Nadja*. Este concepto de azar de sería mejor explorado por el autor en *L'Amour fou*, otra de sus obras principales. De difícil clasificación genérica, ambas se presentan como relatos de carácter semi-autobiográfico y semi-ensayístico en los que el autor discurre por episodios aleatorios de su vida personal para indagar sobre la existencia humana misma, tal vez el gran tema de estas obras y del proyecto surrealista como un todo⁹⁶. Se trata, en ambos casos, de

⁹⁶ La clasificación de *Nadja* y *L'Amour fou* como obras de carácter *semi*-autobiográfico no debe sólo a la mezcla entre autobiografía y ensayo que observamos en estas obras, sino también al hecho de que Breton no llega realmente a obedecer las convenciones a partir de las cuales se define el género autobiográfico: es como una mezcla de ensayo, diario y memorias que se presentan esas obras. Este desvío de las convenciones características de la autobiografía, patente en el carácter aleatorio que asume la narrativa, está en gran medida relacionada al rechazo que expresó Breton por la novela de tipo realista – a la cual se acerca la estructura de la autobiografía clásica –, y su preocupación por el *contenido humano* de su

obras que ponen en escena lo que el autor llama *azar objetivo* – piedra de base de su poética y epicentro de la existencia humana, en la visión del autor⁹⁷. Como lo demuestran Gérard Duvozoi y Bernard Lecherbonnier, si bien más evidente en la segunda de esas obras, *L'Amour fou* – en la que de hecho se discurre sobre el azar objetivo como concepto, asociándolo directamente asociado al deseo y al encuentro amoroso –, esa centralidad del azar en cuanto a la manera en que el autor comprende lo real aparece ya en *Nadja*, obra que en muchos sentidos prefigura no sólo *L'Amour fou*, sino prácticamente toda la obra posterior de Breton⁹⁸.

Irónicamente, considerando los vínculos existentes entre la defensa del azar en la obra de Breton y sus críticas al racionalismo occidental, el concepto de azar objetivo deriva directamente de Hegel. Esta derivación la explicita el mismo Breton en sus *Conférences de Mexico*, en las que el autor retoma prácticamente todos los conceptos básicos de su poética. Resumiendo la poética del “encuentro azaroso” que atraviesa las páginas de *Nadja* y *L'Amour fou*, afirma allí autor:

Il s'agit, en l'occurrence, de l'opposition de la nécessité naturelle et de la nécessité humaine (ou logique) et de leur possibilité de réduction [...] dans une nouvelle catégorie [...] à laquelle Hegel a donné le nom *hasard objectif*. Le hasard objectif est cette sorte de hasard à travers quoi se manifeste encore très

escritura, ambos elementos estrictamente relacionados a la centralidad del azar para la visión de mundo y del arte expresas por Breton.

⁹⁷ Sobre las relaciones entre *Nadja* y *L'Amour fou* y la centralidad del azar – y el deseo – en esas obras, consultar el capítulo “El punto supremo: *L'Amour fou*” (185-226) de la obra de Duvozoi y Lecherbonnier, donde los autores analizan estas obras como relatos (auto)psicoanalíticos.

⁹⁸ En las palabras de Berthet: “Dans l'œuvre et dans la vie de l'auteur, *Nadja*, ce livre ouvert ‘battant comme une porte’, est une œuvre-pivot dans laquelle se manifestent des idées forces que l'on retrouvera dans les ouvrages postérieurs.” (16)

mystérieusement pour l'homme une nécessité qui lui échappe bien qu'il l'éprouve vitalelement comme nécessité. (1992, 1280)

Para Breton, el concepto de azar objetivo presupone así la existencia de dos “necesidades” distintas: una humana, asociada al dominio de la razón, y otra natural, cuya manifestación el autor asocia a la idea de azar. Aunque el azar se presenta al hombre como inesperado, incomprensible, éste es también experimentado como una suerte de “necesidad”. A la luz de lo que observamos en el caso de Lezama por lo tanto, el azar no implica para Breton una negación de lo que el cubano denomina la causalidad, sino que obedece a una causalidad *otra*, extraña a la razón⁹⁹. Más específicamente, es a la *concurrency* entre esas causalidades humana y natural que el autor asocia el concepto de azar objetivo y la poética del encuentro azaroso en *Nadja* y *L'Amour fou*¹⁰⁰:

[U]n rencontre [azaroso] exige un concours de circonstances qui se révèle à l'analyse capable de mettre en évidence les liens de dépendance qui unissent les deux séries causales (naturelle et humaine), liens subtils, fugitifs, inquiétants dans l'état actuel de la connaissance, mais qui, sur les pas les plus incertains de l'homme, font cependant jaillir les plus vives lueurs. (1992, 1280)

⁹⁹ Comentando sus *Conférences de Mexico*, Berthet afirma que: “Selon lui, la rencontre d'un être particulier [tema central de ambas las obras mencionadas] exige un concours de circonstances qui fait que l'on ne peut parler de hasard, au moins dans la définition que lui est donnée habituellement. On sait qu'à ce sujet, réutilisant le terme de Hegel, il parle de 'hasard objectif' qu'il présente comme 'cette sorte de hasard à travers quoi se manifeste encore très mystérieusement pour l'homme une nécessité qui lui échappe bien qu'il l'éprouve vitalelement comme nécessité.' [...] Pour Breton, l'insolite des rencontres obéit à un 'déterminisme' complexe qui renvoie à la fois à l'inconscient, à la force du désir, à une nécessité intérieure d'ordre subjective et à une nécessité 'naturelle', extérieure, d'ordre objectif.” (22)

¹⁰⁰ En *L'Amour fou*, afirma el autor: “[I]l arrive cependant que la nécessité naturelle tombe d'accord avec la nécessité humaine d'une manière assez extraordinaire et agitant pour que les deux déterminations s'avèrent indiscernables. Le hasard ayant été défini comme 'la rencontre d'une causalité externe et d'une finalité interne', il s'agit de savoir si une certaine espèce de 'rencontre' – ici la rencontre capitale, c'est-à-dire par définition la rencontre subjectivée à l'extrême – peut être envisagée sous l'angle du hasard sans que cela entraîne immédiatement de pétition de principe.” (1992, 689)

La coincidencia entre estas palabras y las que utiliza Lezama para hablar del azar – o más bien, de las relaciones entre causalidad e incondicionado – es flagrante. Tal como para Lezama, no sólo el orden natural – asociado a lo divino o inmanente, en el caso del cubano – *no* niega el orden humano y/o racional, sino que esos dos órdenes eventualmente *coincidirían* de manera aparentemente azarosa, sin que eso signifique la abolición de toda causalidad sino más bien la instauración de una nueva causalidad que escapa a la razón. Resaltemos además que la idea de *continuo* que asocia Lezama a la coincidencia entre causalidad e incondicionado está también presente en Breton. En “Cortázar y el comienzo de la otra novela”, afirma Lezama: “Cada hombre irrumpe o interrumpe un continuo, pero hay un fondo de identidad que es un azar que se vuelve causal. Una absurdidad que el hombre tiene que asimilar para no ser el irreconocible sobreviviente de una especie extinta.” (OC 1200) En *L’Amour fou*, cuestionando la idea de que lo real puede aprenderse a partir de relaciones de causa y efecto, afirma Breton:

[L]es notions de cause et d’effet son pratiquement interchangeables [...], selon les paroles d’Engels, ‘se concentrent et s’entrelacent dans celle de l’interdépendance universelle, au sein de laquelle la cause et l’effet ne cessent de changer de place’.” (1992, 1280)

En el caso de Lezama, esa causalidad *otra* revelada a través de azar, por definición maravillosa, se asocia antes que nada al dominio de la “razón divina”. Pero tampoco las fuerzas naturales y/o subjetivas “misteriosas” a las que se refiere Breton están muy lejos de contener cierta carga religiosa. Eso, por no mencionar la atención que ambos

concedieron a la alquimia – interés compartido con Mabilie – en cuanto fuerza generatriz del azar y como potencia de conocimiento.

Considerada la similitud entre las palabras que utilizan Lezama y Breton para definir lo que denominan, respectivamente, “azar objetivo” y “azar concurrente”, habría que asumir que Lezama tenía no sólo a Hegel, sino también al mismo Breton en mente. Seguro Lezama conoció las conferencias que dictó Breton en México, y que tanto impacto tuvieron en el ámbito caribeño. Es sólo tomando en consideración esta hipótesis de lectura que se comprenden los comentarios del autor sobre el azar concurrente en “Cortázar y el comienzo de la otra novela”. En este ensayo, no sólo hay comentarios directos sobre *Nadja*. Hay, también, severos señalamientos a las limitaciones de la poética surrealista, directamente vinculados al hegelianismo de Breton y al supuesto mantenimiento de una dicotomía entre causalidad y azar, entre real e irreal, en la obra del francés¹⁰¹. Hablando de su sistema poético del mundo en “Preludio a las eras imaginarias”, y contraponiéndose a Hegel, afirmaba ya Lezama:

[N]uestra época ofrece también una omniosa confluencia que lleva la poesía hacia la dialéctica, y ésta de nuevo hacia las fuentes de lo primigenio, pero el instinto nuestro es un sistema poético, partiendo desde las mismas posibilidades de la poesía y no un desarrollo dialéctico. (OC 788)

¹⁰¹ Como lo explicita Breton en sus conferencias de México, sin embargo, lo que en realidad presupone el concepto de azar objetivo, tal como lo expone el autor en *L'Amour fou*, es precisamente una no-dicotomía entre causalidad y azar, pareja a la no-dicotomía entre real e irreal que el autor asocia al proyecto surrealista: “À travers de *Nadja*, puis *Les Vases communicants* et *L'Amour fou*, je n'ai cessé par ailleurs poursuivre la réduction d'une antinomie plus troublante, plus égarante encore que les précédentes. Il s'agit [...] de l'opposition de la nécessité naturelle et de la nécessité humaine (ou logique).” (1992, 1279)

La referencia implícita al surrealismo y la manera cómo se define el azar en la obra de Breton es ineludible. En “Cortázar y el comienzo de la otra novela”, sin embargo, las referencias críticas son explícitas. Comentando la configuración del personaje de Nadja, pondera Lezama: “Nadja es trascendentalista, hegeliana. Contesta sonambúlica: soy el alma errante. Se acerca como si no quisiera ver, así la precisa Breton, imprecisándola” (OC 1197), afirma el autor. Empero, es el elogio al azar, el azar que alegadamente estructura la misma obra de Breton, lo que le confiere el tono a este ensayo tardío de Lezama: “La enajenación actúa en parte como anorexis, como forma de reconocimiento liberado, de la *ratio*, como si lo inconexo o la nexitud al azar proyectase más luz que las cadenas causales” (OC 1194), afirma el autor sobre la Maga de Cortázar.

Pero si el efecto maravilloso que persiguieron ambos Breton y Lezama se ve directamente asociado al azar cabría preguntarnos: ¿cómo opera el azar en su producción más propiamente literaria? ¿Sería posible identificar la defensa bretoniana del azar objetivo en *L'Amour fou* y en la incidencia de lo que el cubano prefiere llamar el “azar concurrente” en *Nadja* y *Oppiano Licario*?

2.4 ENTRE EXCEPCIONES MORFOLÓGICAS Y LA MORFOLOGÍA DE LA EXCEPCIÓN: EL AZAR EN *OPPIANO LICARIO*

Si fuéramos a hacer un resumen muy pobre de lo que res *Nadja*, podríamos decir que esta obra narra el encuentro azaroso del autor-personaje André Breton con una desconocida llamada Nadja, y la relación entre ellos se establece en medio a sus

andanzas por las calles de París. La obra se cierra de manera abrupta, con la desaparición de la que le da título a la obra y el encuentro igualmente azaroso del autor con otra mujer, mujer que terminaría por tomar como esposa. Precede la narración un preludio en el que se explicita el carácter autobiográfico de la obra, y a la misma vez, su intención de presentar esta serie de eventos como un informe escueto y directo – como si se tratara de un “documento de la vida”, dice Breton –, en contraste con lo que pudiera haber sido una autobiografía y/o novela autobiográfica. En realidad, al presentar *Nadja*, Breton afirma que quisiera acercarle su obra a un *reporte psicoanalítico*, antes que a un libro de memorias. Para Breton: “Fort heureusement les jours de la littérature psychologique à fabulation romanesque son comptés.” (193, 17)¹⁰² Sigue este preludio una introducción ensayística de corte existencialista, que a su vez es sucedida por una serie de eventos aleatorios, memorias y divagaciones, anotaciones en forma de proto-diario, sin ofrecernos otro principio organizativo que las fechas bajo las cuales inserta cada entrada. Sin embargo, tales indicaciones de fecha sólo ocurren cuando se narran los encuentros del autor con Nadja: tanto al principio como al final de la obra no hay ni siquiera indicación de fecha; los eventos se narran sin que podamos ubicarlos de manera unívoca en el tiempo, sin que parezca haber

¹⁰² Al sugerir ese acercamiento – este decir, entre su obra y el reporte psicoanalítico –, el autor pretende atestiguar la veracidad del relato que sigue – aunque su relato *sí* comporte un elemento semi-ficcional –, a la misma vez que se aleja de la autobiografía y de novela de tipo realista, cuyas convenciones – derivadas de la poetica aristotélica, y en particular del criterio de la *necesidad* –, en realidad le confieren un carácter notablemente artificioso. Para Breton, un “documento de la vida” no debe excluir lo inexplicable y/o irracional: “La mise en évidence de l’irrationalité immédiate, confondante, de certains événements nécessite la stricte authenticité du document humain qui les enregistre.” (1992, 710)

cualquier relación de continuidad necesaria entre ellos. A la medida que vamos avanzando en la lectura, verificamos que no hay realmente relación de causa y efecto entre los eventos narrados – azarosos de por sí –, ningún hilo narrativo y/o *necesidad* – en el sentido aristotélico del término – que nos permitiera unir los sucesos que comparecen en la obra. En *Nadja*, no encontramos sino las mismas andanzas de los protagonistas, intercaladas por episodios aleatorios y memorias esparcidas, junto a divagaciones de carácter ensayístico en las que apenas podemos distinguir arte y vida.

Utilizando el concepto de obra abierta, Berthet afirma que:

Ce livre est ouvert, à la façon dont Umberto Eco parle de l'œuvre ouvert à une infinité d'interprétations. Nadja de son côté est un livre ouvert parce qu'il relate des faits sans les expliquer, des faits énigmatiques, [...] inducteurs d'émotions dont l'intensité est variable, allant de la surprise au bouleversement, voire à l'ébranlement. Il en ressort l'idée qu'il est possible d'entretenir un autre type de rapport, mystérieux, avec le monde. Une autre manière de concevoir la vie et la vivre. (16)¹⁰³

Así, el azar no sólo se presenta como el principal *tema* de esta obra – su única finalidad, podríamos decir –, sino también como *principio que rige su escritura*. Al redactar *Nadja*, Breton no se propuso otra cosa que narrar las coincidencias fortuitas que marcaron su relación con la que le da título a la obra, eventos y coincidencias cuyo valor intrínseco está asociado a su carácter de *señal*¹⁰⁴, de revelación de la existencia de

¹⁰³ Buscando alejarse lo más posible de la novela, el mismo Breton afirma que no le interesaba ofrecer ningún tipo de clave de lectura a su obra: “Je persiste [...] à ne m'intéresser qu'aux livres qu'on laisse battants comme des portes, et desquels on n'a pas à chercher la clé. Fort heureusement les jours de sa littérature psychologique à affabulation romanesque son comptés” (1963, 17).

¹⁰⁴ La asociación entre el azar y la idea de señal, estrictamente vinculada al misticismo del autor, no está presente solamente en *Nadja*, sino que ocupa el centro mismo de la visión bretoniana sobre lo real. Para

esa causalidad otra que el autor relaciona al concepto de azar objetivo¹⁰⁵. En realidad, si bien la relación entre Nadja y Breton parece ocupar el centro de la obra, el hecho es que este encuentro, los eventos azarosos que marcan el establecimiento de su relación, no son sino algunos de los muchos que abundan desde antes de la aparición de la personaje en la narrativa. A su vez, esta aparición no es sino una señal, o si se quiere, *prefiguración* del encuentro igualmente azaroso que lo llevaría a la mujer que tomaría por esposa, y que inspiraría la verdadera teoría sobre el azar objetivo y el deseo que encontramos en las páginas de *L'Amour fou*¹⁰⁶. Más que una narrativa sobre un encuentro amoroso, *Nadja* se presenta así como una obra cuyo objetivo, planteado desde sus primeras páginas, es ante todo indagar sobre esos hilos furtivos, huidizos que unen lo que el autor llama la “necesidad natural” a la “necesidad humana”, cierre del

Breton en efecto, lo real sería una verdadera “forêt d’indices” (1992, 685) que apuntarían hacia una “otra” realidad más allá de lo sensible y lo racional. Esta idea, de clara raíz simbolista, aparece también en Lezama, cuando por ejemplo reclama una “participación en el mundo de los símbolos.” (OC 121)

¹⁰⁵ En las palabras de Breton: “Je n’ai dessein de relater, en marge du récit que je vais entreprendre, que les épisodes les plus marquants de ma vie telle que je peux la concevoir hors de son plan organique, soit dans la mesure même où elle est livrée aux hasards, [...] elle m’introduit dans un monde comme défendu qui est celui des rapprochements soudains, des pétrifiants coïncidences, des réflexes primant tout autre essor du mental. Il s’agit de faits de valeur intrinsèque sans doute peu contrôlable mais qui, par leur caractère absolument inattendu, violemment incident, et le genre d’associations d’idées suspectes qu’ils éveillent, n’était au coin, ou dans les parages, l’araignées ; il s’agit de faits qui, fussent-ils de l’ordre de la constatation pure, présentent chaque fois toutes les apparences d’un signal [...] qui font qu’en pleine solitude je me découvre d’invraisemblances complicités [...] certains concours de circonstances qui passent de loin notre entendement [...]” (1963, 19-20)

¹⁰⁶ En las palabras de Roger Navarri: “[L]’apparition de Nadja dans la vie de Breton est bien due au hasard mais à ce type de hasard qu’il appellera par la suite ‘objectif’ et dont il montrera, notamment dans *L’amour fou*, qu’il est en fait provoqué par la ‘nécessité humaine’, c’est à dire par les ‘ruses du désir, à la recherche de son objet’. [...] Nadja était donné en quelque sorte déjà annoncée par tous les ‘faits-glissades’ ou ‘précipices’ qui jalonnent la vie antérieure de Breton et dont il ne rapporte au début de son livre que ceux qui ont ‘surnagé’ dans sa mémoire, mais surtout par l’intense désir de connaissance et plus profondément par l’immense besoin d’Amour qui transparaissent dans tout ce qu’il écrit et tout ce qu’il vit.” (23-4)

concepto del azar objetivo. *Nadja* resulta ser una suerte *puesta en escena* de lo que el autor denomina azar objetivo, de esos hilos que unen dos series causales, la “natural” y la “humana”, cuando deseo va en busca de su objeto¹⁰⁷. La obra es ante todo un manifiesto sobre el azar, entendido en cuanto concepto *desorientador* de su escritura – el impredecible flujo memorialístico y la secuencia aleatoria de eventos azarosos que compone la “trama” –, y como verdadera fuerza motriz de la vida misma – considerando la indistinción fundamental entre arte y vida que le rinde el aspecto autobiográfico y azaroso conferido a la obra por Breton, reforzada por las fotografías que acompañan el texto¹⁰⁸.

En contraste con lo que observamos en relación a la obra de Breton, no hay ningún trabajo que se proponga analizar cómo opera el azar en la novelística de Lezama. La razón para esta vacío crítico tal vez sea la coherencia y el carácter esencialmente arquitectónico que se ha atribuido a la obra del autor; en otras palabras, la construcción de cierta visión en torno a Lezama como un escritor cuya obra, a pesar de su lenguaje barroco, se considera un ejemplo de refinamiento y perfeccionamiento formal. Por más

¹⁰⁷ En palabras que fácilmente podríamos aplicar a la escritura de *Nadja*, así resume el autor el proyecto de *L'Amour fou*: “Nous comptons sur toutes observations, même distraites, même apparemment irrationnelles, qui eussent pu être faites sur le concours de circonstances qui a présidé à une telle rencontre pour faire ressortir que ce concours n'est nullement inextricable et mettre en évidence les liens de dépendance qui unissent les deux séries causales (naturelle et humaine), liens subtils, fugitifs, inquiétants dans l'état actuel de la connaissance, mais qui, sur les pas les plus incertains de l'homme, font parfois surgir de vives lueurs.” (1992, 691) Vale notar que esas palabras se ven prácticamente reproducidas en sus *Conferénces de Mexico*, citadas más arriba.

¹⁰⁸ Aunque la presencia de fotografías en el texto refuerza hasta cierto punto la “veracidad” que pretende atribuir Breton a su relato, como veremos en el próximo capítulo, el propio Breton le niega a la fotografía un carácter documental en el sentido estricto del término: tal como la pintura, ésta no es sino una “ventana al alma”.

que reconozcan su forzosa dosis de descuido – para volver al equilibrio entre descuido y cuidado que reclamaba Lezama –, buena parte de sus críticos, empezando por Vitier, se han inclinado más hacia verlo como defensor de un acabamiento proto-clásico que como un practicante del azar. Sin embargo, como hemos visto, el mismo Vitier por veces reconoce la influencia del surrealismo en la obra de Lezama, recordándonos la fórmula que utilizó el mismo autor al referirse a Vitier como un “surrealista clásico”.

Aunque el azar nos parece fundamental para comprenderse el desarrollo de la trama de *Paradiso*, quisiéramos postular que la noción central alrededor de la cual se estructura *Oppiano Licario*, su novela inconclusa y fragmentaria, es el azar mismo. A pesar de las evidentes diferencias formales y temáticas que separan esas obras, creemos que esta novela dialoga no sólo con *Nadja* y *L'Amour fou*, sino también con esta *otra* novela en la que el azar ocupa igualmente un lugar central: *Rayuela*.

En uno de los primeros ensayos que coteja *Oppiano Licario*, tal como se publicó en 1977, con un esquema de la trama hallado en la papelería del autor, Enrico Mario Santí la analiza como un ejercicio de lo que llama “poética del fragmento y de la interrupción”¹⁰⁹. De acuerdo al crítico, la novela se construye a partir de una serie de

¹⁰⁹ Asimismo, en “De *Paradiso* a *Oppiano Licario*: morfología de la exepción” – publicado en la edición crítica de *Paradiso* elaborada por Cintio Vitier –, afirma Julio Ortega: “hay que decir que *Oppiano Licario* es [...] más episódica que *Paradiso*, si bien es menos novelesca. Lo episódico está aquí en la exacerbación del permanenete recomienzo: cada historia, cada capítulo, reinicia una dimensión distinta del relato, y parece claro que el libro no podría haber concluido con una mera resolución anecdótica de tantos hilos sueltos. Pero *Paradiso* es más novelesco porque su desarrollo es más orgánico. Las articulaciones en *Oppiano Licario* siguen otra dirección, más interna. Precisamente lo episódico ilustra lo desarticulado, el reino de la casualidad, donde trabaja la causalidad su propio camino. Sobre el carácter fantasmático,

episodios fragmentarios que se interrumpen, intercalan y eventualmente interconectan a lo largo de la novela hasta finalmente coincidir, de acuerdo al esquema, en un desenlace final en el que los destinos de sus personajes concurren y alcanzan su *solución unitiva*; desenlace en el que la interrupción, o lo *incondicionado*, quedan “conjurados” por la *causalidad*:

Lo crucial acerca de *Oppiano Licario* no es sólo que esté enmarcado por dos episodios cuya sucesión, así sea a la distancia, transforman lo trunco en una interrupción; se podría decir que todo el texto está armado sobre una extensa serie de interrupciones narrativas cuya secuencia tiene el efecto de negar la fragmentación que suponen todas esas interrupciones. (142)

El crítico se refiere aquí a la estructura básica de *Oppiano Licario*, cuya trama se desarrolla a partir de dos líneas narrativas principales: la narración de los sucesos que involucran a Fronesis y los amigos Luis Champollion, Margareth McLearn, Cidi Galeb y Mohamed en Francia; y los que involucran a Lucía, Foción, José Cemí e Ynaca Eco en Cuba. Entre esas dos líneas narrativas – que confluyen en varios momentos, conformando notables vaivenes espacio-temporales – se interpolan asimismo una serie de pequeñas historias, episodios en el sentido fuerte del término, reforzándose el carácter fragmentario que, según Santí, caracteriza la novela. En todo caso, lo que realmente nos interesa aquí es la serie de eventos azarosos y accidentes que, como nota el crítico, componen la trama de *Oppiano Licario*:

Todos esos accidentes [...] parecerían conformar, a primera vista, la tradicional secuencia desordenada de acciones cuya síntesis constituye la *trama* de la

reflejado, de lo disímil se van estableciendo las coordenadas de la vasta trama analógica de esta novela.” (P 685)

novela. Lo que me interesa destacar, sin embargo, es cómo esa trama, lejos de depender de una cadena de causa y efecto [...], depende del accidente, del azar, como principio de organización. La estructura episódica, esa “suite de digresiones”, sólo se hace posible a partir de la recurrencia de lo inesperado. (143)

Aunque el análisis de Santí es por lo más acertado, el crítico *apenas* menciona la noción de azar como el verdadero nudo estructurador de esta novela, prefiriendo insistir en las ideas de fragmento e interrupción; a diferencia del concepto de “azar concurrente”, jamás mencionado por el crítico, estas ideas *no* pertenecen a la poética lezamiana. ¿De qué manera opera entonces el azar en *Oppiano Licario*? ¿Sería posible establecer alguna relación entre el verdadero elogio al azar que observamos en *Nadja* y *L'Amour fou*, y la incidencia del “azar concurrente” en esta obra del cubano?

Hacer un catálogo exhaustivo de todos los accidentes registrados en la novela sería tal vez una tarea imposible, y más allá de nuestros objetivos. Entre los muchos sucesos azarosos que componen la trama de *Oppiano Licario*, nos concentraremos en cuatro que nos parecen centrales en cuanto al destino de sus personajes y a la elevación del azar a la categoría de concepto clave para la comprensión de la poética que se defiende a través de la novela: 1. el episodio del primer capítulo en el que Fronesis inadvertidamente evita su mismo asesinato; 2. el episodio del capítulo nueve en el que Foción escapa de la muerte gracias a su encuentro fortuito por el padre de Fronesis; 3. el encuentro entre Cemí e Ynaca en el Castillo de la Fuerza, en el capítulo cinco; y 4. la subsecuente destrucción, en el capítulo seis, de la *Súmula, nunca infusa, de excepciones morfológicas*, manuscrito que al morir Oppiano Licario lega al joven Cemí. Vale notar

que el encuentro de Cemí con Ynaca y la destrucción de la obra están estricta y azarosamente vinculados. De manera análoga, varios sueños premonitorios sobre tales accidentes vinculan a los tres amigos a lo largo de toda la obra, como si detrás de los eventos azarosos que precipitan esos accidentes hubiera cierto “determinismo oculto”, más allá de lo consciente y/o lo racional¹¹⁰. Pero analicemos el primer episodio azaroso que ocurre en la obra, el del asesinato frustrado de Fronesis.

El primer capítulo de *Oppiano Licario* trata sobre la adolescencia de Ricardo Fronesis junto a otros personajes que trabajan en la hacienda de su familia; José Ramiro – subordinado de su padre, el Doctor Fronesis; su esposa, Clara; sus hijos, José Ramiro hijo y Palmiro; y también Delfina, hija del cartulario del Doctor Fronesis. El capítulo empieza con el asesinato de José Ramiro hijo, que Delfina presencia a través de la ventana de su cuarto – donde solía espiar a Fronesis –, y la confluencia entre los personajes de Delfina, Palmiro y Fronesis hijo en el velorio de José Ramiro – cuyo cuerpo, incinerado, había sido encontrado por la misma Delfina, enterrado al lado de la puerta de su casa. Sin adentrar en detalles sobre el desarrollo de la trama de este capítulo, el hecho es que Palmiro y Delfina, que al principio nutría un secreto deseo por Fronesis, terminan por casarse. Sin embargo, desde la muerte de su hermano, Palmiro va desarrollando una extraña obsesión por Fronesis, obsesión que lo aleja progresivamente de Delfina: Palmiro la evita, y pasa las noches observando a Fronesis

¹¹⁰ La temática del sueño es central en ambas *Oppiano Licario* y *Paradiso*. Con relación a los sueños de *Paradiso*, consultar el comentario crítico de Vitier al capítulo XII de la novela en su edición crítica.

desde la ventana de su cuarto, la misma desde donde Delfina había presenciado el asesinato de José Ramiro, y observado a Fronesis en secreto. Como nos explica el narrador, el deseo de Palmiro hacia Fronesis, mediatizado por el deseo de Delfina, se explica precisamente como contrapunto a la ausencia del hermano muerto. Una noche, Palmiro se levanta sobresaltado, y corre a la ventana a observar a Fronesis, cuando es súbitamente sorprendido por Delfina. Descubierta su secreto, el personaje al principio siente “deseos de marcharse de la casa” (155), pero algo indiferente a su esposa sigue observando a Fronesis, hasta que en una suerte de epifanía toma conciencia de que su mirada jamás había sido retribuida por éste. Ante la involuntaria indiferencia de Fronesis, Palmiro pasa repentinamente “del erotismo al odio” (156), y armado de un cuchillo se dirige a la casa del personaje dispuesto a asesinarlo. Palmiro penetra sin dificultad por una ventana, y cautelosamente sube las escaleras en dirección a la habitación de su víctima:

La puerta del cuarto donde dormía Fronesis estaba entornada. No se preocupó de que sus pasos fueran silenciosos, al acercarse a la cama, pudo ver el cuerpo de Fronesis cubierto por las sábanas. El cuchillo se agrandó tanto como el cuerpo de Palmiro, era la sombra de su cuerpo que se hundía y retrocedía en el cuerpo de Fronesis. El cuchillo le parecía en sus manos como un fanal, con el que podía penetrar y reconocer el cuerpo enemigo. (157)

Palmiro entonces deja a prisa la casa de Fronesis, y sin decidirse a volver a casa, termina dormido en un bosque, protegido por la fronda de una palma. Notemos que si la ventana a través de la cual Palmiro observaba a Fronesis es la misma a través de la cual Delfina solía mirarlo en secreto, también el bosque donde se esconde Palmiro tras su

intento de asesinar a Fronesis es el mismo que lo había resguardado el día del asesinato de José Ramiro, coincidencia que refuerza el paralelismo entre la muerte del hermano y el deseo que lo conduce a este intento de asesinato.

La mañana siguiente, para su sorpresa, Palmiro es despertado por lo que al principio imagina ser una visión: Fronesis, que suponía muerto, pasa cantando frente a sus ojos. Aterrorizado, con la convicción de estar en presencia de un fantasma, Palmiro sigue a Fronesis en su caminata hacia el centro de la ciudad, a fin tal vez de comprobar si se trataba de una visión. Se hace notar aquí el rol de lo fortuito en cómo Fronesis evitó su asesinato. Al salir de casa en la noche anterior, Fronesis había decidido arreglar sus almohadas de modo que remedaran un cuerpo, cubriéndolas con las sábanas. Según nos explica el narrador:

Había utilizado esa manera simplista de todos los escolares cuando se escapan de sus casas por la noche, más bien con propósitos irónicos, para que si su padre o su madre lo fueran a buscar, tuviesen que reírse por el procedimiento que había empleado para burlarlos. [...] Más que para burlar a sus padres, había recurrido al procedimiento de las almohadas substituyendo al cuerpo para reírse de sí mismo. [...] La relación entre sus padres y él era demasiado segura para tener que recurrir a ese tosco procedimiento. (160)

Fronesis no tenía realmente ningún objetivo, una real *finalidad*, al sustituir su cuerpo dormido por un par de almohadas cuando salió de casa. Sin embargo, es la concurrencia entre el hecho de que justo esta noche Palmiro se había determinado a asesinarlo y esta decisión trivial, dictada por un deseo algo infantil de burlarse de sus padres – o de sí mismo, como afirma el narrador –, lo que termina salvándolo de la muerte. En este como en otros accidentes que componen la trama de *Oppiano Licario*,

es el *azar*, y no la causalidad – volvemos a repetir, no había ninguna real *finalidad* en el acto de Fronesis –, lo que dicta el destino de sus personajes.¹¹¹

El segundo episodio en el que el azar parece determinar el destino de los personajes de la novela, o tal vez de la novela misma, es el episodio en el que Foción es atacado por un tiburón. Desde la partida de Fronesis para Francia, como nos explica el narrador, Foción pasaba sus días sentado en el malecón pensando en la figura del amigo ausente, en un estado catalíptico que casi lo acercaba a la locura:

Le parecía a Foción que cada ola sin diluirse lo podía tripular hasta Fronesis, cada barco, cada pez, cada yerba marina. [...] Se esforzaba por permanecer en el banco y no partir en búsqueda de Fronesis, y allí pensaba estar en una esquina horas y horas esperándolo, hasta que al fin se iba y volvía al día siguiente. (408)

Un día, obsesionado con la figura de Fronesis – al igual que Palmiro en el primer capítulo –, Foción se lanza del malecón hacia el mar en un intento demente de unirse a su amigo al otro lado del océano, como si en el agua pudiera, si no reencontrarlo, confluir con su imagen. Por un golpe del azar, Foción es atacado por un tiburón, y termina herido de muerte, a pesar de haber sido rápidamente rescatado por un negro que lo observaba desde lejos. Aquí la narrativa se interrumpe, y pasa a focalizar la rutina

¹¹¹ Vale notar que el autor trae a la colación en este episodio la imagen del “burlador burlado”, imagen que constituye otra gran constante de *Oppiano Licario* (Fronesis tratando de burlarse de sí mismo al recurrir al subterfugio de la almohadas; Palmiro, el asesino-burlador, accidentalmente burlado por Fronesis a través de su subterfugio inocente y hasta algo infantil). Como veremos en el próximo capítulo, la recurrencia de esta imagen, lejos de azarosa, guarda sorpresas aunque implícitas relaciones con los diálogos que se establecen entre esta novela y las vanguardias.

diaria del padre de Fronesis – que no guarda ninguna relación con este incidente –, dejando a Foción agonizante en la arena de la playa.

En éste como en el episodio anterior, hay una estricta relación entre el *deseo*, y los acontecimientos azarosos que precipitan un posible destino trágico para los personajes: el deseo de ambos Delfina y Palmiro hacia Fronesis, en el primer episodio, y el deseo de Foción hacia Fronesis, en el segundo. Aunque el deseo no actúe como fuerza destructiva en la obra de Breton – como parece ser el caso en *Oppiano Licario* –, y sí como agente productor de coincidencias y encuentros, hay una relación directa entre el deseo y la manera como el francés elabora el concepto de azar objetivo en *L'Amour fou*. Si en *Nadja* el azar aparece ya relacionado a la idea de encuentro amoroso, en *L'Amour fou* esta confluencia entre necesidad externa y finalidad interna que el autor asocia al concepto de azar objetivo podrían relacionarse a las teorías de Freud y Jacques Lacan sobre el deseo. Aunque en el caso de Lezama la asociación entre azar y deseo no aparezca formulada de manera explícita, no podemos ignorar que en los casos de ambos Palmiro y Foción este deseo está directamente relacionado a una *ausencia* – la de José Ramiro, en el caso del primero, la de Fronesis, en el de Foción –, tal como ocurre en las teorías lacanianas. Los accidentes azarosos que acometen a los personajes se explican en gran medida como producto de un esfuerzo desesperado por suplir esta ausencia. Si bien no promueven exactamente encuentros, como en el caso de Breton,

éstos se manifiestan primordialmente como una *pulsión de muerte*, tal como se entiende el deseo en la obra de Freud¹¹².

El deseo que opera detrás de esos acontecimientos azarosos parece actuar como un agente destructivo al principio de este episodio. Sin embargo, justo cuando Foción es atacado por el tiburón, el Doctor Fronesis recibe en su casa una nota de Lucía, escrita desde Francia, avisando que también su hijo había sufrido un accidente y se encontraba herido.¹¹³ Aparte del paralelismo entre los accidentes que sufren Foción en Cuba y Fronesis en Francia, la aterradora noticia hace que el padre de Fronesis sufra un infarto, y lo conducen en coche a un médico. De camino al médico con todo, el coche pasa por el malecón, donde el accidente de Foción ha generado un pequeño tumulto. Acercándose al tumulto, el Doctor Fronesis reconoce en la víctima el amigo de su hijo recién herido y, superando sus enemistades, decide llevarlo consigo al médico.

Hasta este punto, el azar opera en este episodio en por lo menos tres instancias: provocando el accidente que le deja herido de muerte a Foción; haciendo que su accidente coincida con el de Fronesis, o más bien con el recibimiento de la noticia de

¹¹² Con respeto a los diálogos entre la obra de Lezama y la psicología, consultar la obra de Brett Levinson.

¹¹³ Según Santí, el esbozo asigna que Fronesis sería asesinado por Cidi Galeb. Tras este asesinato, Cidi Galeb huiría a Cuba “para escapar de la venganza de Mohammed” (139), quien es entonces asesinado por Foción, que terminaría por suicidarse lanzándose “desde lo alto del hotel”. (139) Así, el paralelismo entre los accidentes de Fronesis y Foción observado en este episodio se desdoblaría en las muertes paralelas de los personajes. Lejos de azorosa, sin embargo, la coincidencia entre esas dos muertes esconde en realidad una relación de causalidad: de la misma forma que el suicidio de Foción se presenta como un resultado directo del asesinato de Cidi Galeb – suerte de arrepentimiento, tal vez –, este no es sino su venganza contra el asesinato previo de Fronesis. Como veremos, es este tipo de combinatoria entre azar y causalidad, implicada por el mismo concepto de azar concurrente, lo que en definitiva está detrás de la compleja estructura de *Oppiano Licario*.

éste por su padre, lo que le provoca infarto; y promoviendo el encuentro fortuito del Doctor Fronesis con Foción, que es lo que le salvaría la vida a ambos. Pero el azar opera todavía una vez más en este episodio: al llegar el padre de Fronesis, acompañado por Foción, al consultorio del médico al que les conducía el chofer del primero, este resulta ser nada menos que el padre enloquecido de Foción. Lo que más causa extrañamiento en el desenlace de este azaroso episodio, sin embargo, es la manera como el padre de Foción les salva la vida a sus dos pacientes: haciéndoles una transfusión de sangre. Además de salvarles la vida, esta *confluencia*¹¹⁴ de sangres parece sellar una suerte de pacto de amistad entre las familias de Fronesis y Foción, hasta este momento rechazado por el padre de Fronesis. Tras agradecerle al padre de Foción de hecho, y solicitarle que le dijera a su hijo que fuera a visitar al suyo en Francia, es con esas palabras que el Doctor Fronesis se despide del médico: “Gracias, doctor, por haber mezclado las dos sangres. Fue la mejor solución y el mejor *futuro*.” (438)

Tales palabras, bastante enigmáticas al principio, están cargadas de un simbolismo que va más allá de emblematicar un pacto de amistad. Si este episodio se presenta como una cadena de eventos notablemente azarosos, lo que más nos llama la atención es la manera como el azar *concorre* de modo a prevenir las muertes de Foción y el padre de Fronesis. Si en el episodio del primer capítulo el azar produce un *desencuentro* que le salva la vida a Fronesis, aquí es el *encuentro* lo que evita la muerte

¹¹⁴ “Confluencias” (1968) es el título del último ensayo de *La cantidad hechizada*, por lo tanto último ensayo publicado en vida por Lezama.

a los personajes. Aunque, de acuerdo al esbozo dejado por Lezama, Fronesis terminara asesinado por Cidi Galeb, la esperanza del Doctor Fronesis al reconciliarse con Foción y pedirle que fuera a visitar a su hijo, era de que su re-encuentro pudiera también prevenirle la muerte: “Yo creo que si mi hijo lo ve, sanaría de inmediato” (438), afirma al despedirse del padre de Foción.¹¹⁵

Así, a la luz de lo que ocurre en el anterior, es ante todo el azar, y *no* la causalidad – o la necesidad aristotélica –, lo que rige los sucesos de este episodio. Sin embargo, de manera más evidente que en el asesinato frustrado de Fronesis, no es el simple azar, sino el concepto de *azar concurrente* lo que está en cuestión. Al hacer concurrir de manera casi inverosímil esa serie de eventos azarosos, Lezama termina por generar a los ojos del lector aquel efecto de *mirabilia* que el autor asociaba a la incidencia del azar sobre la causalidad en su ensayística, transportando a su novelística su visión en torno a lo maravilloso como un producto de la incidencia de lo inesperado sobre lo real. El mismo padre de Fronesis, al encontrarse accidentalmente con Foción, asocia este accidente azaroso con la idea de un milagro: “Le pareció una *aparición* que en la circunstancia en que él se encontraba, se hallase con el amigo de su hijo” (436, subrayado mío).

Por fin, en ambos episodios el azar opera de modo a evitarles la muerte a los personajes. En este sentido, el azar funciona aquí como una forma de *vencer el*

¹¹⁵ Con respeto a las evidentes implicaciones homoeróticas de este episodio y su centralidad para comprender la política sexual de *Oppiano Licario*, consultar la obra de Víctor Fowler, *La maldición: la historia del placer como conquista*.

*tiempo*¹¹⁶, concepto directamente relacionado a la idea de causalidad; de la misma manera, la muerte se puede asociar a la idea de *finalidad*. De esta asociación entre muerte, tiempo y causalidad se puede hacer una doble lectura. Por un lado, el azar se presenta como un agente que rompe con la causalidad. Por otro, al evitarles la muerte a los personajes, el azar termina por establecer una continuidad, una causalidad otra que, en este caso, no es sino la causalidad de la novela misma; lo *excepcional*, al repetirse, se convierte en el mecanismo por excelencia a través del cual se le da seguimiento a la novela, confiriéndole una *morfología o finalidad* propia.

El tercer y cuarto episodio por analizar están íntimamente vinculados, y son los más importantes de esa serie de eventos azarosos. Aunque en ellos el azar no opera exactamente como una forma de prevenir una catástrofe, sino más bien lo contrario, esos episodios ocupan un papel central en el sentido de que, de acuerdo al esbozo de la novela, son la clave del desenlace de la novela y de la manera en la que azar y causalidad operan en su estructuración.

El primero es el encuentro entre Cemí e Ynaca en el Castillo de la Fuerza, otro gran ejemplo de la incidencia del azar concurrente en la novela. Tras una búsqueda frustrada de Ynaca el día anterior, Cemí se despierta por la mañana y camina algo desolado en dirección al castillo, antigua morada de Hernando de Soto y su esposa

¹¹⁶ La idea de “vencer el tiempo” es una constante temática en *Oppiano Licario*, compareciendo en varios episodios. A este respecto, consultar la tesis de Omar Vargas, *Silogismos del sobresalto*, todavía en andamamiento.

Isabel, que se había convertido en una biblioteca. Para su sorpresa, al caminar hacia la entrada del castillo, Cemí se encuentra precisamente con Ynaca.

El paralelismo entre este encuentro accidental entre Cemí e Ynaca y los muchos episodios azarosos que marcan la relación entre Breton y Nadja es ineludible. En varios momentos de la obra de Breton, el narrador, caminando al azar por las calles de París, termina encontrándose accidentalmente con Nadja: “C’est comme si Nadja venait de passer. Je cours, au hasard, dans une des trois directions qu’elle a pu prendre. C’est elle, en effet, que voici arrêté.” (90) Para el autor, estos encuentros ejemplifican aquel “determinismo oculto” que asocia al azar objetivo, como si obedecieran realmente a una causalidad extraña a la razón, en la que necesidad externa e interna concurren misteriosamente: “C’est comme si Nadja venait de passer”, dice Breton. En realidad, como se esclarece después, tampoco en el caso de *Oppiano Licario* el azar concurrente había sido del todo azaroso: la visionaria Ynaca había seguido de lejos los pasos de Cemí, *provocando* su encuentro accidental en el Castillo de la Fuerza. Tal como ocurre en *Nadja* sin embargo, Cemí camina al azar hacia el castillo, sin tener como *finalidad* encontrarse con Ynaca, que irónicamente había estado buscando sin éxito el día anterior. Tras un breve intercambio de palabras, ambos se dirigen a la casa de la personaje.

El diálogo que entablan Cemí e Ynaca es una de las varias instancias en su novelística en las que Lezama utiliza a sus personajes para exponer su poética. Por ahora, importa notar que tras un extendido dialogo, Ynaca cumple con la que en

definitiva era el propósito último de su encuentro: la entrega de la *Súmula, nunca infusa, de excepciones morfológicas* a Cemí, obra a la cual le había dedicado su vida Licario, y suerte de legado de éste al joven personaje. La entrega de la obra le había sido solicitada por el mismo Licario, que desde las páginas de *Paradiso* había elegido a Cemí como discípulo. Como lo explica Ynaca, Cemí sería para su hermano el elemento que les faltaría a ambos para lograr el conocimiento pleno, conformando una tríada análoga a la que en las páginas de *Paradiso* representan los amigos Cemí, Fronesis y Foción:

No se asuste, pues Licario me decía con frecuencia: él tiene lo que a nosotros nos falta. Y después añadía: yo lo he conocido demasiado tarde, la muerte está cerca, pero tú debes conocerlo en la juventud de los dos. [...] Conocerlo a él, será tú mejor fuente de conocimiento, me repetía. Al morir Licario creyó que su vida se había logrado por dos motivos: porque al fin lo había conocido a usted y porque nosotros dos nos conoceríamos. [...] A usted le habló cuatro o cinco veces, las suficientes para saber si usted conocería por la imagen y él por las excepciones morfológicas. (294)

A lo que añade: “Muerto Licario, el dueño de las excepciones morfológicas, no puedo yo, una inconciente infusa, aprovecharme de su herencia, si usted no me insufla el aliento de la imagen. Somos la otra trinidad que surge en el ocaso de las religiones.”

(314) Ynaca, la que conoce a través del *cuerpo*, de la visión, necesita el aliento del *espíritu*, de la imagen – representados por Cemí –, para acceder a la *imago*.¹¹⁷ En

¹¹⁷ En las palabras de Mario Santí: “Tanto Ynaca Eco como Cemí son visionarios: ella, vidente infusa, intuitiva, necesita provocar la visión por medio de la turbación ocular y la lectura de textos místicos; él, poeta, que obtiene la visión no provocándola en el cuerpo, sino situando la imagen en el tiempo e impulsándola con la caridad, el amor. [...] A las turbaciones de Ynaca, Cemí opone lo que él llama ‘lo increado creado por Dios’, y su agente principal, ‘lo continuo temporal’, el tiempo, el futuro. Cemí ofrece su solución como consejo, casi como receta médica, ya que la dolencia de Ynaca, por así decirlo, consiste precisamente en una deficiencia de continuo, algo así como una falta de ánimo espiritual debido a su excesiva idolatría corporal.” (146)

realidad, este encuentro no tan azaroso entre los personajes – ya que prefigurado por Licario –, tenía todavía otra finalidad: la generación de un hijo a través de la unión de Cemí e Ynaca, garantizando así una descendencia para los Eco (ya que el marido de la personaje era impotente). Podemos incluso aventurarnos a leer el uso del término “conocer” en la cita arriba en el doble sentido de alcanzar el conocimiento, y realizar el acto sexual. Si bien en este episodio el azar no evita la muerte de un personaje, tanto entrega de la obra, como unión entre Cemí e Ynaca, representaban la posibilidad de pervivencia de Licario. “Es un anticipo de la resurrección” (294), afirma Ynaca. Al regresar a casa, Cemí es así sorprendido por una misteriosa nota de Ynaca, en la cual solicita que vuelva a comparecer a su casa, y esclareciendo que “se trata de un ritual” (334). Cemí inmediatamente guarda la obra de Licario en una caja, y se dirige a la casa de la personaje.

Dos detalles aparentemente desvinculados de la trama, pero cruciales para el desarrollo de este episodio, quedan todavía por comentarse: el hecho de que ese mismo día llega un huracán a La Habana; y de que Cemí debe albergar el perro de dos desconocidas en su casa. Todo el capítulo seis parece girar en torno al huracán y las resonancias simbólicas que suelen atribuírseles en el Caribe.¹¹⁸ La misma presencia de un perro en la casa del personaje está de cierto modo relacionada al huracán: en lo que regresaba a su casa desde el Castillo de la Fuerza, Cemí se encuentra accidentalmente

¹¹⁸ Con respecto a eso, consultar la obra de Fernando Ortiz, *El huracán: su mitología y sus símbolos*, obra en la que seguramente se inspiró Lezama al escribir este episodio. A este respecto, consultar también la obra de Cesar Salgado, *From Modernism to Neobaroque*.

con una pareja de hermanas que se preparaban para dejar la ciudad, y que le preguntan si acaso podría cuidar de su perro. Cemí acepta el encargo y, de vuelta a casa, acomoda ambas obras y el perro; sólo entonces se dirige a la casa de Ynaca.

La novela no llega a entrar en los pormenores del paso del huracán en sí, pero está claro que este “prodigio natural” – para volver al origen etimológico de la palabra *mirabilia* –, ocurre en el preciso momento en el que se consuma el encuentro sexual entre Cemí e Ynaca. Tal encuentro redunda en la ocurrencia de otro “prodigio natural”: la concepción de una hija. Las resonancias bíblicas de esa coincidencia entre el paso del huracán y la generación de la hija de los personajes han sido resaltadas por Santí (148). Más importante para nuestro argumento es el hecho de que este encuentro tendrá aún otra consecuencia inesperada: la destrucción de la *Súmula*.

En el cuarto de estudio de Cemí, el perro había saltado sobre la mesa que estaba en el centro, retirándose estratégicamente ante la invasión de las aguas. Pateando, mordiendo la tapa de la caja china donde esta [sic] la *Súmula*, nunca infusa, de excepciones morfológicas, había logrado abrirla y mordiendo las páginas las esparcía sobre las aguas. [...] El agua había borrado la escritura, aunque al arrugarse el papel, le otorgaba como una pátina, como si al volatilizarse el carboncillo de la tinta quedase en la blancura de la página un texto indescifrable. (345)

De manera análoga a lo que ocurre en los episodios analizados anteriormente, la obra de Licario termina también destruida por la *conurrencia* de dos hechos absolutamente azarosos, al principio desvinculados entre sí: la ocurrencia de un huracán y la incidental presencia de un perro en el cuarto de Cemí. Vale notar que el término *indescifrable* aparece directamente asociado al azar: “El azar es una selección que brota

de una lectura indescifrable; las cadenas causales, adelantándose, son los torreones donde el azar sucumbe.” (OC 801) Además, es otra vez el *deseo* que precipita el desarrollo de este episodio. En palabras que recuerdan de cerca las que utiliza Breton al relacionar deseo y azar objetivo en *L’Amour fou*, afirma el narrador sobre su primer encuentro con Ynaca: “Sintió Cemí la llegada del deseo [...]. El *simpathos*, el Eros de la lejanía irradiando en el cuerpo que estaba a su lado, el *nexus* universal que abatía todas las esclusas.” (296)¹¹⁹ Sin embargo, al contrario de lo que pasa en los episodios anteriores, en este caso el azar no evita la muerte sino que destruye el legado de Licario, interrumpiendo la línea sucesoria intelectual que pretendía establecer con su obra, y en cierto sentido, precipita su muerte definitiva (al menos si desconsideramos provisionalmente su resurrección a través de la hija de Cemí e Ynaca). Al entregarle la obra de su hermano, anticipaba Ynaca:

Sólo me queda cumplir el legado de Licario – dijo Ynaca –. [...] No tengo que subrayar que es para usted una responsabilidad trágica la custodia de estos papeles. Si desaparecieran, Licario se convertiría en esas yuxtaposiciones fabulosas que son el fundamento de la tradición oral, pero se moriría de verdad tan pronto nosotros nos fuéramos a oír los diálogos de Proserpina con Ascálafo, el chismoso. (319)

¹¹⁹ En *L’Amour fou*, afirma Breton: “La sympathie qui existe entre deux, entre plusieurs êtres semble bien les mettre sur la voie de solutions qu’ils poursuivraient séparément en vain. Cette sympathie ne serait rien moins que de nature à faire passer dans le domaine du hasard favorable [...] des rencontres qui lorsqu’elles n’ont lieu que pour un seul ne sont pas prises en considération, sont rejetées dans l’accidentelles. Elle mettrait en jeu à notre profit une véritable finalité seconde, au sens de possibilité d’atteindre un but par la conjugaison avec notre volonté [...] d’une autre volonté humaine qui se borne à être favorable à ce que nous atteignons.” (1992, 705) Como vemos, es esta misma idea la que comparece en el encuentro azaroso entre Cemí e Ynaca.

Las implicaciones de la destrucción de la obra de Licario, más allá de la imposibilidad de transmitir su legado a Cemí, no llegan a ser desarrolladas en la novela, cuya escritura fue interrumpida por la muerte del autor. Si miramos el esbozo de *Oppiano Licario*, este acontecimiento azaroso se revela central, ofreciéndonos una importante clave para comprender la manera como se maneja la dicotomía entre azar y causalidad en la novela. De acuerdo al esbozo, la *Súmula* sería nada más y nada menos que la novela que estamos leyendo¹²⁰. En realidad, esta coincidencia se sugiere en la misma novela, cuando Cemí decide colocar la obra de Licario en un *caja china*. El hecho de que el azar funciona como el principal dispositivo narrativo para el desarrollo de la trama de *Oppiano Licario* se confirma si, al cotejar novela y esbozo, consideramos que la súmula de “excepciones morfológicas” elaborada por Licario no es sino *Oppiano Licario*. Tal como la obra del personaje, esta novela sería así una súmula de *hechos excepcionales*, es decir, *azarosos*; para Lezama, es la *incidencia del azar*, esa ruptura de la causalidad por la irrupción de hechos inesperados lo que define lo *excepcional*, lo *maravilloso*.

La asociación entre el término *excepcional* y la idea de azar, lejos de arbitraria, aparece ya en la poética aristotélica, con la cual como vimos dialoga directamente Lezama al exponer sus conceptos de causalidad e incondicionado. Lo recuerda el mismo Breton. En *L'Amour fou*, el autor se refiere a una encuesta que se hizo respecto a la

¹²⁰ Como veremos más adelante, a pesar de la aparente coincidencia entre ese aspecto de *Oppiano Licario* y *Cien años de soledad*, hay una diferencia fundamental en relación a estas novelas, diferencia que se relaciona precisamente con el manejo lezamiano del concepto de azar concurrente.

definición del término, en la que el autor trajo a la colación una serie de definiciones consagradas de lo que sería el azar. Explica él:

Nous nous étions proposé de situer le débat sensiblement plus haut et, pour tout dire, au cœur même de cette hésitation qui s'empare de l'esprit lorsqu'il cherche à définir le "hasard". Nous avons, au préalable, considéré l'évolution assez lente de ce concept jusqu'à nous, pour partir de l'idée antique qui voyait en lui une *"cause accidentelle d'effets exceptionnelles ou accessoires revêtant l'apparence de la finalité"* (Aristote), passer par celle d'un *"événement amené par la combinaison ou la rencontre de phénomènes qui appartiennent à des séries indépendants dans l'ordre de la causalité"* (Cournot), par celle d'une *"événement rigoureusement déterminé, mais tel qu'une différence extrêmement petite dans ses causes aurait produit une différence considérable dans les faits"* (Poincaré) et aboutir à celle des matérialistes modernes, selon laquelle le hasard serait la *forme de manifestation de la nécessité extérieure qui se fraie un chemin dans l'inconscient humaine* (pour tenter hardiment d'interpréter et de concilier sur ce point Engels et Freud). (1992, 690, énfasis mío)

Al elaborar su concepto de azar objetivo, Breton dialoga no sólo con la poética aristotélica, el materialismo dialéctico y el psicoanálisis, sino con otras definiciones de azar que parecen asimismo haber sido contempladas por Lezama al elaborar su concepto de azar concurrente y escribir *Oppiano Licario*. Es como si Lezama hubiese tomado en consideración cada una de las definiciones que menciona Breton al escribir su novela. En este sentido, al coincidir con la *Súmula*, la novela *Oppiano Licario* parece ofrecerse como una puesta en escena del concepto de azar concurrente, y que además de dialogar con la poética aristotélica, parece pasar también por la lectura que de ésta y otras definiciones de azar hizo Breton al elaborar su concepto de azar objetivo.

Curiosamente, el efecto de "caja china" que observamos en *Oppiano Licario* aparece también en *Nadja*. Si bien Breton y *Nadja* nunca llegan a encontrarse en una

biblioteca, como en el caso de Cemí e Ynaca, varios de los encuentros casuales que establecen su relación contienen referencias a libros. En uno de ellos, Breton y Nadja se encuentran accidentalmente por la calle y se dirigen a un café. Nadja tenía un libro en las manos. En lo que Nadja se levanta de la mesa, Breton se percató de que el libro que traía es *Les Pas perdus* – libro que le había sido regalado por el mismo Breton. Más aún, el libro está marcado en la página donde empieza “L’Esprit nouveau”, texto en el que Breton narra su encuentro azaroso con una joven mujer cuya belleza y extrañeza lo obsesionan; lo mismo pasa con Nadja. Tal como ocurre en *Oppiano Licario*, este episodio no sólo sugiere un paralelismo entre la obra que estamos leyendo y la que leen los personajes, sino que se revela como una suerte de puesta en escena del concepto de azar objetivo, y que orienta toda la *desestructuración* de *Nadja*. Tal como ocurre con la relación entre Cemí y Oppiano Licario además – en este caso, con la intermediación de Ynaca –, también la relación entre Breton y Nadja puede leerse como una relación entre maestro y discípulo: tal como la entrega de la *Súmula* a Cemí, es como un gesto de transmisión de su legado que Breton le ofrece su *Les Pas perdus* a Nadja¹²¹.

Sin embargo, lo más interesante del paralelismo entre la novela *Oppiano Licario* y la obra del personaje Licario es que de acuerdo a esta última – si confiamos en el esbozo –, el hijo de José Cemí e Ynaca terminaría casándose con el hijo de Fronesis y

¹²¹ Más aún, como lo señalan Duvozi y Lecherbonnier, Nadja puede verse como una suerte de “surrealista intuitiva”, practicante de la poética de Breton antes mismo de que llegara a leer su obra, lo cual es precisamente lo que lo maravilla y lo impulsa a continuar su relación. Otro paralelismo entre *Nadja* y *Oppiano Licario* es que las figuras de Nadja, Ynaca y Margareth se presentan figuras *visionarias*, algo que ocurre también con La Maga de Cortázar.

Lucía. Según Lezama, esta unión anunciaría un desenlace funesto para la obra: el posible suicidio del hijo de esta nueva pareja, y la consecuente interrupción definitiva de la línea sucesoria iniciada por los personajes. En una entrevista con Reynaldo González, citada por Santí, Lezama afirma que:

Hacia el final [de *Oppiano Licario*] hay un entrecruzamiento de los hijos de estos tres personajes [Cemí, Fronesis y Foción] en que Cemí no quiere adoptar de ninguna manera la solución goethiana, es decir, el matrimonio del conocimiento – doctor Fausto – con la belleza – Elena de Troya – y que produce un monstruosillo, Euforión, que se precipita en el abismo, saltando, y no logra sobrevivir. Procuro entonces otro emparejamiento entre la hija de Cemí, la hija de la imagen, que prefiere casarse con el hijo del loco, de Foción; es decir, la unión de la imagen con la locura. (139–40)¹²²

De acuerdo a Santí, no queda claro en el esbozo de qué manera Cemí se enteraría del final funesto que estaría reservado que estaría reservado a su hija, tomando así la decisión de evitar su unión con el hijo de Fronesis, y promover al revés su unión con el de Foción. Lo que sí se menciona es que, al contrario de lo que nos hace creer el autor al principio, la copia de la *Súmula* entregada a Cemí y destruida por el huracán no era la única copia de la obra de Licario; Abatón Awalobit, esposo de Ynaca, habría también conservado otra copia. Así, lo más probable es que Cemí se enterara del

¹²² Ortega está entre los críticos que más ha enfatizado ese carácter alegórico de la novela. En su “De Paradiso a Oppiano Licario”, destacando las deudas de la novelística lezamiana en relación a *La divina Comedia*, afirma el crítico: “*Oppiano Licario* [es] una verdadera metáfora de la condenación y la penuria. El infierno es aquí, más que el espacio de la culpa y el castigo, el lugar de la transición: hay que reconocer la dimensión demoníaca de la naturaleza humana para entre las puertas y espejos dantescos de este mundo recobrar la *diritta vita*. Por eso, la novela deberá ilustrar las estaciones del progreso de una búsqueda de antemano planteada como un metalenguaje que anticipa su propio desenlace historiado. El carácter emblemático de este planteamiento es evidente.” (P 685)

destino reservado a su hija a través de la lectura de la copia conservada por Awalobit, anticipando y así evitando su unión con el hijo de Fronesis¹²³. Afirma Santí:

“Cemí impide”, concluye el esbozo, “que su hija vaya a Europa para que no se encuentre con el hijo de Fronesis. Para evitar el mito de Euforión... Se casa la hija de Cemí y de Ynaca con el hijo de Foción... la unión de la imagen con la locura.”
(141)

Notemos de paso que, según Lezama, el encuentro entre los hijos de Cemí y Fronesis sería también azaroso.

La sùmula de Licario constituye un verdadero tratado sobre el azar. Al hacerla coincidir con la novela *Oppiano Licario*, Lezama hace de ésta también un tratado sobre el azar. Irónicamente, es el azar concurrente lo que destruye la obra de Licario en la novela, lo cual en principio, equivaldría a la destrucción de la misma novela que estamos leyendo. Al destruirse la que imaginamos ser la única copia de la obra, se consumaría el destino azarosamente funesto destinado a la hija de Cemí, interrumpiéndose de manera definitiva esta larga de sucesión que empieza en *Paradiso*. En realidad, la destrucción azarosa de la obra de Licario representaría la interrupción de la misma novelística lezamiana, y en este sentido, también del concepto de causalidad. El azar se impondría terminantemente sobre la causalidad.

¹²³ Ese detalle es lo que diferenciaría la novela lezamiana de *Cien años de soledad*, donde hay una coincidencia absoluta entre el libro de Melquíades y la novela que estamos leyendo. Además, como venimos argumentando, *Oppiano Licario*, con su estructura episódica y aparentemente fragmentaria, es un verdadero elogio al azar – azar concurrente –, mientras que en la novela de Gabriel García Márquez lo que prevalece es la continuidad y la repetición.

Vale notar que Lezama asocia al personaje de Cemí con lo *continuo*, relacionado no sólo a la idea de causalidad, sino que a otro concepto directamente vinculado a ésta: el de *cantidad novelable*. Este concepto representa la condición de posibilidad de la novela en la óptica de Lezama. En las palabras de Santí:

Cemí no utiliza el concepto de novela (o de cantidad novelable) como sinónimo de género literario [...]. Lo que él llama cantidad novelable constituye, como él mismo señala, “la extensión progresiva”, aquello que permite tender un puente entre fenómenos aislados de la realidad por medio de una trama, de una secuencia de acciones o de imágenes que muestren las ligaduras del mundo, sus secretos nexos causales: aquello que conecta los fragmentos, aquello que conquista la diferencia, aquello que vence la interrupción. Aceptar el continuo temporal, completar la visión, crear una novela, son todas acciones equivalentes. (147)

Considerando las apreciaciones del crítico con respecto al concepto de cantidad novelable, el hecho de que hubiera otra copia de la *Súmula*, de que Cemí llegara – azarosamente, podemos suponer – a tenerla en manos, y así frustrar el destino previsto para su hija por la obra de Licario, podría interpretarse como una manera de conjurar definitivamente el azar. Lo que sugeriría el desenlace de esta “floresta” de hechos excepcionales, azarosos que representa *Oppiano Licario* pareciera ser así el *reestablecimiento de la causalidad*, la derrota final del azar por la causalidad y la razón. Sin embargo, lo que realmente implica la serie de coincidencias azarasas pero perfectamente enlazadas que enmarcan *Oppiano Licario* es una *no dicotomía* entre azar y causalidad, algo que no está implicado sólo en el concepto de azar concurrente, sino también en el concepto de azar objetivo. La diferencia está en que, mientras la causalidad *otra* a que se refiere Breton pertenece al dominio de lo no racional y de lo

inconsciente, para Lezama no hay tampoco una separación válida entre razón e irrazón. En Lezama, lo azaroso e incluso lo absurdo no implican lo irracional, sino que obedecen a una razón propia: “Lo imposible, lo absurdo, crean su posible, su razón.” (OC 849) Recordemos que mientras Cemí representa el *espíritu*, la cantidad novelable, la causalidad, Ynaca está asociada al cuerpo, la visión interrumpida que – tal como la novela *Oppiano Licario*, entrecortada por accidentes azarosos y siempre bajo la amenaza de la muerte –, necesita su continuo para lograrse como imagen. Afirma Ynaca: “Nunca podré saber si tengo el don de la visión, pues sólo veo lo que se prosigue y me obnubila lo que me interrumpe” (313). A lo que le contesta Cemí:

En esa dimensión la Imago viene para completar esa *media visión*, pues si no existiese lo posible de la visibilidad de lo increado, no podría existir la cantidad novelable y este diálogo entre tú y yo sería imposible. El simple existir se nutre de la cantidad novelable [...]. Es la única justificación de la muerte, cuando los agrupamientos cohesivos de la metáfora no funcionan como *incipit* en el espacio imaginario, regido por el cuerpo en marcha de la cantidad novelable, se engendra la *putrefactio* de la muerte, la bipolaridad impide el movimiento, lo que se prosigue no interrumpe en lo que interrumpe. El continuo temporal de la Imago es lo único que puede prevalecer sobre lo que nos interrumpe. (313)

Este concepto de cantidad novelable hace que *Oppiano Licario* se distancie de la apariencia azarosa que asume la escritura de *Nadja*. Al hacer de la serie de excepciones morfológicas que constituye *Oppiano Licario* una “morfología”, es así como una suerte de *surrealismo clásico* que se presenta la obra de Lezama, una obra en la que la incorporación de temas y estilemas del surrealismo no pretende excluir el racionalismo y el perfeccionamiento formal que podríamos atribuir a una novela estructurada a la

manera clásica. En este sentido, esta novela se ofrece como un gran ejemplo de su actitud contravanguardista, como un verdadero *contrapunto* al surrealismo bretoniano.

2.5 PUERTAS QUE SE ABREN, PUERTAS QUE SE CIERRAN: EL COMIENZO DE LA OTRA NOVELA

El desenlace de *Oppiano Licario* muestra cómo el autor se resiste a optar por uno de los polos de la dicotomía entre azar y causalidad y rehúsa entregarse al irracionalismo implícito en la manera como maneja Breton el concepto de azar. Esta actitud podría tal vez servir para apartar esta novela del surrealismo. Como hemos visto en el primer capítulo, el surrealismo es la estética de vanguardia más criticada por Lezama, lo cual nos hace poner en duda que el autor realmente adoptara como mecanismo estructurador de su novela un concepto derivado de esta estética. Aunque *Oppiano Licario* parece estar estructurada en torno a la noción de azar concurrente, la novela ni de lejos asume el mismo carácter azaroso que observamos en la escritura de *Nadja* y *L'Amour fou*; obras de las que Breton, al contrario de lo que pretendía Lezama de acuerdo al esbozo de *Oppiano Licario*, se recusa a ofrecer cualquier tipo de clave.

Sin embargo, un detalle aparentemente insignificante del primer episodio analizado en este capítulo lo conecta con la obra de Breton. Me refiero a la “puerta entornada” que le permite a Palmiro pasar a la habitación de Fronesis para matarlo. En realidad, no es sólo en este episodio que la imagen de una puerta se revela central: las referencias a puertas son recurrentes en *Oppiano Licario*, y están cargadas de

simbolismo¹²⁴. El mismo Lezama alerta al lector sobre las resonancias simbólicas de la puerta al principio de la novela: la frase inicial, bastante enigmática como forma de iniciar una novela, alude justamente a la imagen de una puerta semi-abierta: “De noche la puerta quedaba casi abierta” (129). Y prosigue:

El padre se había ido a la guerra, estaba alzado. Bisagra entre el espacio abierto y el cerrado, la puerta cobra un fácil animismo, organiza su lenguaje durante el día y la noche y hace que los espectadores o visitantes acaten sus designios, interpretando en forma correcta sus señales, o declarándose en rebeldía con un toque insensato [...]. En aquella casa había que vigilar el lenguaje de la puerta. (129)

La puerta a la que se refiere este pasaje es la de la casa de José Ramiro y Clara. Es al lado de esta puerta que Delfina encontrará los restos del cuerpo de José Ramiro. En otro episodio, Fronesis vuelve a escaparse de la muerte tras la azarosa caída de una viga en el preciso momento en que cruzaba una puerta. En la misteriosa nota que Ynaca le deja a Cemí solicitándole que comparezca a su casa tras su encuentro, se menciona que “todas las puertas estarán abiertas, crecidas una después de otra” (334).

Hay muchas otras referencias a puertas en *Oppiano Licario* y casi todas ellas se encuentran *semi-abiertas*. En la poesía de Lezama, la imagen de la puerta también aparece de manera casi obsesiva, asociándose casi siempre a la *espera* y a la *muerte*: allí, es la espera del que *no va a llegar*, el pariente muerto, lo que simbolizan las puertas.

¹²⁴ Esto se confirma si consideramos los muchos pasajes metaficticios sobre el simbolismo de las puertas que encontramos a lo largo de la novela. Vale notar que también las ventanas asumen un simbolismo fundamental en esta novela, y en la poética lezamiana de manera general, algo que – como hemos visto para el caso del nacimiento del automatismo – también se observa en Breton, y que se relaciona de cerca con su concepto de visión y su manejo de la visualidad – asunto que discutiremos en el próximo capítulo.

Referencia obvia al estado de espera y sobresalto constantes que experimentó el autor tras la muerte de su padre, esta asociación entre espera y muerte aparece también en las primeras frases de *Oppiano Licario*. Sin embargo, como se observa en los episodios del asesinato de José Ramiro hijo, y los dos casos en los que Fronesis se escapa de la muerte, es más bien a la ocurrencia de lo *inesperado*, o tal vez a una dialéctica entre la espera y lo inesperado, que se asocian las puertas en esta novela. De ahí tal vez que estas puertas no se encuentren exactamente abiertas, sino *semi-abiertas*. En todo caso, esta asociación entre puerta y muerte, espera e inesperado, pareciera sugerirnos una asociación entre la imagen recurrente de la puerta y el azar.

También en Breton abundan las referencias a puertas. En el ensayo de abertura de *Les Pas perdus*, afirma el autor:

Chaque nuit, je laissais grande ouverte la porte de la chambre que j'occupais à l'hôtel dans l'espoir de m'éveiller en fin du côté d'une compagne que je n'eusse pas choisie. Plus tard seulement, j'ai craint qu'à leur tour la rue et cette inconnue me fixassent. (1970, 12)

Para Breton como para Lezama por lo tanto, las puertas están asociadas a una espera, pero una espera de lo inesperado, de la ocurrencia del azar.¹²⁵

No obstante, la espera de lo inesperado no es lo único que representa la imagen de la puerta en Breton. “Je persiste [...] à ne m'intéresser qu'aux livres qu'on laisse

¹²⁵ En el caso de Breton, se trata más específicamente de la espera de la ocurrencia de un encuentro amoroso, elemento central para comprenderse la forma en que opera el azar en *Nadja*, y su teoría sobre el azar y el deseo en *L'Amour fou*. Aunque en el caso de estas obras el encuentro realmente se produce, es ante todo la misma espera lo que le interesa a Breton: “Indépendamment de ce qui arrive, n'arrive pas, c'est l'attente qui est magnifique” (1992, 697), afirma en *L'Amour fou*. Asimismo, en *Oppiano Licario*, se afirma: La voluptuosidad que se desprende de la fijeza de la espera y el deseo errante es tan enloquecedora como infinita.”

battants comme des portes, et desquels on n'a pas à chercher la clé. Fort heureusement les jours de sa littérature psychologique à affabulation romanesque son comptés" (1963, 17). ¿Sería coincidencia, mero producto del "azar concurrente" que Lezama abra su última novela con la imagen de una puerta *semi*-abierta? ¿No sería esta recurrencia de puertas en la obra de Lezama una suerte de *clave* metafórica para indicarnos la influencia del surrealismo en la estructuración de esta obra, un emblema de lo que el autor entendía por "cantidad novelable"?

Como hemos subrayado en la introducción de este trabajo, las referencias explícitas al surrealismo abundan en *Analecta del reloj*, pero prácticamente desaparecen en *Tratados en La Habana*. Sin embargo, no sólo la noción de azar concurrente – indiscutiblemente vinculada al concepto de azar objetivo de Breton –, sino que varias de las nociones desarrolladas por Lezama en *La cantidad hechizada* – última obra de ensayo del autor –, nos parecen también derivadas del surrealismo. A pesar de que la mayoría de estas nociones pueden leerse como desarrollos tardíos de nociones que ya se encontraban previamente en la ensayística de Lezama, no cabe duda de que ellas implican una *relectura* del surrealismo. Podríamos afirmar entonces que hay un movimiento de retorno al surrealismo al final de la carrera de Lezama. Este retorno se da en el momento en que escribe *Oppiano Licario*, e implica una lectura menos condescendiente de los presupuestos de esta estética. Significativamente, el único texto en el que Lezama cita nominalmente a Breton es su ensayo de 1968 sobre *Rayuela*, uno

de los últimos publicados por el autor, donde también encontramos sus escasos comentarios sobre *Nadja*.

Hemos señalado brevemente que este ensayo puede ser leído como un verdadero elogio al azar y a lo absurdo. También hemos subrayado cómo critica el hegelianismo de *Nadja*, en otras palabras, el mantenimiento, por parte de Breton, de una dicotomía irreducible entre razón e irrazón, real e irreal, en la configuración de su obra. Asimismo, hemos comentado cómo su crítica a las limitaciones de la dialéctica bretoniana tiene un contrapunto en *Rayuela*, gran ejemplo de lo que sería la *otra* novela en la visión de Lezama, alejada de la tecniquería vanguardista, abriendo nuevas direcciones para la novela latinoamericana. Lo que no hemos comentado es la coincidencia entre la fecha de escritura de este ensayo y la del inicio de la redacción de *Oppiano Licario*¹²⁶, lo cual implica que Lezama estaba releendo ambas *Rayuela* y *Nadja* en el preciso momento en que redactaba su segunda y última novela.

No cabe aquí desarrollar los detalles de la relación entre Cortázar y Lezama, como tampoco las deudas del primero en relación al surrealismo. Recordemos solamente que fue Cortázar quien, tras la publicación de un elogioso ensayo sobre *Paradiso* – “Para llegar a Lezama Lima” (1966), publicado originalmente en la revista *Unión* –, no sólo ayudó a corregir la recepción inicial de que había sido objeto la novela,

¹²⁶ Aunque sea imposible determinar exactamente cuándo el autor empezó a escribir *Oppiano Licario*, el proyecto de darle una continuación a su primera novela aparece poco después de su publicación en 1966. En carta de este mismo año, refiriéndose a la polémica que generó la novela, escribe el autor a su hermana Eloisa Lezama Lima: “Si tengo tiempo, le añadiré un primer piso, para que quede todo resuelto y aclarado”. (C 196) Es de suponerse por lo tanto que para 1968 no sólo el esbozo estuviera listo, sino que Lezama estuviera en pleno proceso de escritura de la novela.

sino que contribuyó al éxito de la misma fuera del ámbito cubano, de lo que Lezama varias veces se expresa profundamente agradecido¹²⁷. Fue también Cortázar el que acompañó el importante proceso de publicación de la novela en México, además de haber supervisado su traducción al francés y al inglés. Curiosamente, el elogio a *Rayuela* que encontramos en el ensayo de Lezama fue precedido por una primera lectura menos entusiasmada de la novela, lectura en la que la acusaba de no ser sino un mero “juego vanguardista”. Lezama presenta esta lectura menos favorable en una mesa redonda con Roberto Fernández Retamar y Ana María Simo realizada en Casa de las Américas en el año de 1966. De acuerdo a Salgado, aquí “[o]pina Lezama que una perpetua y distanciada lucidez crítica [...] retiene a *Rayuela* en el pastiche estilístico y en reciclar juegos vanguardistas sin permitirle abrir un nuevo camino estético o vital.” (2011, 88) Ya para 1968, luce que Lezama ha cambiado radicalmente su apreciación de la novela. “Bajo esta nueva mirada *Rayuela* deja de parecerle una obra frustrada de la posvanguardia y se le muestra como obra gemela a *Paradiso*” (89), afirma Salgado. A lo que añade: “Para este Lezama [el de 1968] *Rayuela* es mucho más que *literatura*; por eso es una novela *otra*, no *nueva*. No es trasnochada novedad de vanguardia sino escritura iniciática que incide en lo sagrado y lo ancestral” (90)

¹²⁷ En carta del mismo año de 1966, escribe el autor a su hermana: “Cortázar ha sido un gran amigo mío y de mi obra. Ha mostrado por ésta una curiosidad, una comprensión verdaderamente excepcionales. El ensayo [“Para llegar a Lezama Lima”] es, sin duda alguna, notable y revela una gran intuición de lo que yo he hecho. [...] Figúrate, aquí el *Paradiso* cuyó como un batacazo [...]. Y de pronto, el gran ensayo de Cortázar ha sido como un rayo que ha aclarado la visión de algunos y puesto furiosos a los más recalcitrantes envidiosos.” (C 202-3)

Ese cambio en la apreciación lezamiana con relación a la obra de Cortázar no sólo ocurre en el momento en que el autor está escribiendo su *Oppiano Licario* sino que parece haber sido acompañado de una relectura cuidadosa de la obra de Breton. Dada la centralidad que asume el concepto de azar concurrente en esta segunda novela de Lezama – concepto que, insistimos, también no aparece sino en su ensayo de 1968 sobre *Rayuela* –, y la coincidencia entre los encuentros azarosos que enmarcan el contrapunteo Paris-La Habana en *Oppiano Licario*, y Paris-Buenos Aires en el caso de *Rayuela*, no sería temerario afirmar que la escritura de *Oppiano Licario* está traspasada por la lectura de la novela de Cortázar y el establecimiento de la amistad entre Lezama y el escritor argentino. Vale notar que la metáfora del *laberinto*, utilizada por Lezama al analizar la obra del escritor argentino, también la utiliza para referirse a su propia novelística¹²⁸, y el término *excepción* comparece reiteradas veces a lo largo de su ensayo sobre *Rayuela*¹²⁹. En este sentido, Cortázar tal vez sea el “esbalón perdido”, el *nexus* que

¹²⁸ En carta de 1971 a Alfredo Lozano, afirma el autor: “Yo continúo trabajando en la continuación de *Paradiso*. Un añadido que es necesario para que el laberinto ascienda hacia su visibilidad.” (C 117) Asimismo, si *Oppiano Licario* representaría “añadir un piso” para acceder a *Paradiso*, el laberinto sería, en su ensayo sobre *Rayuela*, “el peldaño posible, el *nexus*”.

¹²⁹ En pasaje que recuerda de cerca *Oppiano Licario* y sus exposiciones sobre el concepto de azar concurrente, afirma el autor sobre *Rayuela*: “Encontrarse con la Maga, en la excepción o comprobación de la costumbre, ‘convencido de que un encuentro casual era lo menos casual en nuestras vidas’, lo otro pertenece, según Cortázar, a otra familia, a la que aprieta desde abajo el tubo de dentifricio. Esa manera se reitera como una constante de acierto a lo largo de sus páginas, las vacilaciones de un encuentro tienen casi siempre un preludio táctil, una presencia en lo insignificante que coincide con las monumentales justificaciones del reloj, pero que se desprende a su lado una presunta escala en la infinitud, casi otra novela, pues la sustancia presionada por la parte inferior del dentifricio salta para lograr la otra serie de las excepciones, la nueva especie que se logra. En esa nueva serie, según Cortázar, aparecen ya lo ‘insignificante, lo inostentoso, lo perecido’. [...] ‘Ya para entonces, dice Cortázar, me había dado cuenta que buscar era mi signo, emblema de los que salen de noche sin propósito fijo, razón de los

explica el regreso lezamiano al surrealismo y eso que juzgamos ser una lectura menos condescendiente de esta estética, de la que *Oppiano Licario* es ejemplo. El mismo título del ensayo de Lezama sobre *Rayuela* bien podría ser una metáfora para referirse a *Oppiano Licario*, esta *otra* novela que, al principio, se ofrece como el *comienzo* de *Paradiso*¹³⁰. Discrepamos así de Mario Santí cuando afirma, sobre las relaciones entre *Paradiso* y *Oppiano Licario*, que esta última “es la *misma* novela con *otro* título”¹³¹. Si la intención original de Lezama no había sido “añadirle un piso” a *Paradiso*, la verdad es que, tanto por la configuración de ciertos personajes, como por su estructura, *Oppiano Licario* es realmente *otra* novela, novela en la que la defensa de la poética del autor no sólo asume una forma que se distancia significativamente de *Paradiso*, sino que implica

matadores de brújula.’ La brújula del tiempo, tan amada por los diseñadores del laberinto es la que orienta esos pasos nocturnos, pues lo onírico es el único imán posible de esa brújula.” (OC 1197)

¹³⁰ Con respecto al contrapunto implícito entre *Rayuela* y la novelística lezamiana en “Cortázar y el comienzo de la otra novela”, concluye Salgado: “La novela/laberinto que inauguran *Rayuela* y *Paradiso*, según Lezama, inicia un proceso abierto de búsqueda que no concluye sino que arranca de lleno al finalizar la lectura y cruzar el umbral de su *omphalos*. Así como Oliveira y la imagen de la Maga deambulan por París y por Buenos Aires, encontrándose y desencontrándose para seguir sus búsquedas más allá de los confines de la novela, así los derroteros de José Cemí y Oppiano Licario se cruzan y entrecruzan por los espacios y párrafos de *Paradiso* para encontrarse de lleno en el funeral de Licario y entonces “empezar” de veras. Más que novelas convencionales o vanguardistas que empiecen en una página y terminen en otra, estas novelas-laberinto establecen el *peldaño que falta*, nexos que abren a nuevas novelizaciones (*Paradiso* tiene su secuela en *Oppiano Licario*; *Rayuela* una emanación en *62, Modelo para armar*). Son novelas que avanzan por lo que desconocen, por los dédalos y las urdimbres por venir.” (93)

¹³¹ Esa idea de que habría una solución de continuidad absoluta entre *Paradiso* y *Oppiano Licario* es un consenso entre los críticos. Según Bejel: “*Oppiano Licario*, la novela póstuma e inconclusa de Lezama, es una continuación de *Paradiso*.” Y prosigue: “La continuidad de *Paradiso* en *Oppiano Licario* se manifiesta en varios sentidos. A pesar de que en la última novela aparecen personajes nuevos mezclados con los que ya se conocían en *Paradiso*, aun los nuevos poseen, a menudo, una velada semejanza con los de la primera novela. Es como si se tratara de nuevas situaciones de actantes que adquieren características básicas de los personajes de *Paradiso*.” (147-8) Asimismo, aunque Ortega perciba y resalte las diferencias entre las dos novelas, concluye el crítico: “*Oppiano Licario* es parte de *Paradiso*.” (OP 101)

un diálogo mucho más efectivo, si bien todavía critico, con el surrealismo y las vanguardias de manera general¹³².

¹³² Como veremos en el próximo capítulo, este diálogo en realidad se establece al propio nivel de las conversaciones que establecen los personajes que añade el autor en esta novela con los que figuraban ya en *Paradiso*. En realidad, hasta podría decirse que el contrapunto Paris-La Habana que encontramos en *Oppiano Licario* es en gran medida un contrapunto entre la poética lezamiana y las poéticas de la vanguardia europea, representadas por los personajes de Margareth y Champolion.

Capítulo 3: El oficio de la mirada: cubismo, surrealismo y artes visuales en José Lezama Lima

“Hoy la poesía está en manos de los pintores”
Salvador Dalí, 1928

En el capítulo anterior procuramos demostrar hasta qué punto el proyecto estético-cultural de Lezama está positivamente informado por el surrealismo, a pesar de las críticas que expresó el autor con relación a esa estética. Como hemos visto en el primer capítulo, el surrealismo fue la estética de vanguardia más criticada por Lezama; esa estética encarna el anti-formalismo y el irracionalismo que el autor reprochaba en el arte contemporáneo. No obstante, conceptos que no podríamos sino atribuir a una lectura atenta del archivo surrealista – tales como los de maravilloso natural, lo incondicionado y el azar concurrente – no sólo pululan en su ensayística, sino que se revelan fundamentales para la estructuración de su segunda e inconclusa novela, *Oppiano Licario*.

Las huellas que dejó la cultura del surrealismo en la obra de Lezama refutan en buen grado la clasificación del autor como un anti-vanguardista empedernido. Sin embargo, tal clasificación enfrenta otro desafío. Al calificar a Lezama como un escritor anti-vanguardista, la crítica ignora el aprecio que expresó Lezama hacia otra estética de vanguardia: el cubismo. Al contrario de lo que pasa con el surrealismo, el cubismo – en especial, la obra de Pablo Picasso – parecen representar una solución a la “encrucijada

óptica” en la que, según Lezama, se encontraba el arte contemporáneo. No sólo la estética y la obra de Picasso fueron objeto de valoraciones positivas por parte del autor: también la pintura de vanguardia cubana – profundamente influenciada por el cubismo, como lo señala el mismo Lezama¹³³ –, contó con su atención. Estas fueron objeto de un considerable número de ensayos de parte de Lezama, ensayos en los cuales las desconfianzas que parece manifestar ante las vanguardias literarias cede lugar a rasgados elogios a Mariano Rodríguez, Víctor Manuel, René Portocarrero, Amélia Peláez y otros¹³⁴. Mientras la literatura de vanguardia fue casi siempre objeto de duras críticas por parte de Lezama, la pintura contemporánea parece haber estado en el centro de sus preocupaciones¹³⁵. En realidad, como lo señalan Reynaldo González y José Prats Sariol

¹³³ Con respeto a pintura de vanguardia cubana y la influencia del cubismo, consultar los textos de Adelaida de Juan y el volumen colectivo *Plástica del Caribe*.

¹³⁴ Recordemos el espacio que ocuparon las artes visuales en las páginas de la revista *Orígenes*, tanto en reseñas y ensayos, como ilustraciones y reproducciones de los más prestigiados pintores contemporáneos. Irónicamente, esa es una tradición que había empezado ya con la *Revista de Avance*, en cuyas páginas encontramos reproducciones de un serie que pintores que figurarían también en la revista *Orígenes*, como Henri Matisse, José Clemente Orozco, Eduardo Abela, Víctor Manuel, Marcelo Pogolotti y otros. Además, los editores y colaboradores de la *Revista de Avance* fueron también responsables por la organización de toda una serie de exposiciones de pintura contemporánea, presentando al público cubano obras que no le hubiesen llegado de otra forma. Entre esas exposiciones, las más importantes tal vez sean la “Exposición de arte nuevo” de 1927 – celebración del lanzamiento de la revista –, el “Ciclo de exposiciones de pintores europeos”, organizado por Alejo Carpentier y José Gómez Sicre en 1942, y la “Primera exposición personal en América Latina: Picasso. Óleos y gouaches”, organizada y presentada por Carpentier ese mismo año (Juan, 2005). Tal como Lezama, Carpentier escribió también diversos ensayos sobre la pintura de vanguardia, especialmente en su columna “Letra y Solfa” – columna que mantuvo el autor en *El Nacional* de Caracas entre los años de 1951 y 1961 –; su tono elogioso los acerca notablemente a las evaluaciones lezamianas sobre la pintura de vanguardia.

¹³⁵ Vale notar que la mayoría de los ensayos dedicados a la pintura de vanguardia que encontramos en la obra del autor fueron escritos entre fines de los años treinta e inicios de los cuarenta, y solo posteriormente reunidos en *Tratados en La Habana*. Aunque su interés por las artes visuales persista a lo largo de toda su obra, es durante este periodo áureo de la pintura en Cuba que el autor más detuvo sobre el tema. Curiosamente, es durante este mismo periodo que se concentran sus críticas al vanguardismo defendido por los escritores reunidos en torno a la *Revista de Avance* y al surrealismo. Como

(1996), el proyecto estético-cultural lezamiano no se puede comprender sin considerar sus intrincadas relaciones con las artes visuales: no sólo abundan en su obra alusiones a artes visuales, sino que el mismo Lezama en cierta ocasión sugiere que hay una íntima relación entre la pintura en el seno de una dada cultura y su poesía¹³⁶. Así, aparte de los muchos ensayos directamente dedicados a la pintura, es frecuente en Lezama el recurso a imágenes, ejemplos y símiles tomados de las artes visuales para describir la poesía de determinado autor y/o caracterizar la producción cultural de una determinada época¹³⁷;

procuraremos demostrar, la clave para esa aparente inconsistencia – es decir, la celebración de cierto sector de la vanguardia en el mismo periodo donde se concentran la mayoría de sus críticas a las mismas – tal vez esté en el mismo éxito de la pintura de vanguardia cubana, que tanto atrajo la atención del autor.

¹³⁶ Me refiero aquí al ensayo “Paralelos: la pintura y la poesía en Cuba (siglos XVIII y XIX)” (1966), comentado por González en “Lezama, pintura y poesía” (Méndez Martínez, 327-35). En su ensayo, Lezama acerca la poesía a la pintura en diversos niveles, del compartimiento de temas, motivos y métodos de composición hasta la *ekfrasis* directa de imágenes tomadas de las artes visuales en la poesía. Así por ejemplo, afirma Lezama: “Son incuestionables, pues, las relaciones de Baudelaire con la pintura de su época, como lo es también la poesía de Mallarmé, haciendo saltar el fauno en el contorno de la siesta, como lo haría también Debussy. Había un soporte crítico en Mallarmé, que lo llevaba a detener la fluencia, como había en Mallarmé la búsqueda de un absoluto, que lo llevaba a perseguir el oro de las valquirias y el del Rin, a sumergirse en la onda infinitamente reversible, como si retomase a Orfeo o a Anfión cuando la palabra era un sonido de conjuro y cada sentencia poética necesitaba las comprobaciones del canto. Pero el hecho de que Baudelaire se acercase a la obra de Ingres o de Delacroix, nos llevaría a rastrear y a negar la presencia de esos pintores en *Las flores del mal*, y su acercamiento a lo horrible goyesco pudo haberlo adquirido de la tragedia griega, pasada a los lamentos de Fedra o de Berenice, al mismo tiempo que Mallarmé no pudo evitar cierto disgusto al conocer que alguien intentaba musicalizar *La siesta del fauno*. Pues todo paralelo parece brotado del júbilo del *simpathos*, que después la crítica aísla y separa, colocando entre la aparente semejanza distancias incommensurables.” (OC 931) En su ensayo crítico, González enfatiza el recurso a las alusiones, metáforas y símiles de la plástica en Lezama, sin con todo adentrar la cuestión de la visualidad en su sistema poético del mundo y el recurso a la *ekfrasis* en su poesía. Caso semejante es el de Prats Sariol en su prólogo a la *La materia artizada*, colectánea de los muchos ensayos dedicados a las artes visuales en la obra de Lezama. En este prólogo, Prats Sariol enfatiza su papel como crítico de arte y la importancia de este aspecto de su actividad como escritor dentro del conjunto de su obra, sin entrar en detalles respecto a la influencia de la plástica en su poética. Notemos por fin que en la cita evocada arriba Lezama no habla solamente de las resonancias entre poesía y plástica, sino también entre esas y la música, otro elemento fundamental de su poética que comentaremos más adelante.

¹³⁷ Un gran ejemplo tal vez sea el ensayo “Mitos y cansancio clásico”, ensayo que abre su *La expresión americana*, en el que prácticamente todo el argumento desarrollado por el autor sobre la cultura europea

aspecto de su actividad como ensayista para el cual sus evaluaciones de la pintura contemporánea se revelan centrales.

Una breve historia quizá sirva para ilustrar la aparente ambigüedad de las apreciaciones lezamianas con relación al arte de vanguardia – surrealismo versus cubismo, literatura versus pintura. Refiriéndose a *Suite para la espera* (1948), de Lorenzo García Vega, Lezama afirma que en esta obra:

Se percibe un alejamiento de la fluencia surrealista, y una búsqueda de planos cubistas: la estructura y la lejanía de cada palabra hierven su poliedro. Cuando Apollinaire tocó, encontró y no subrayó, *drama surrealista*, estaba ya hecho todo el remo largo de la otra realidad. Después que la exuberancia de Apollinaire encontró ese drama surrealista, las teorizaciones de Bretón [sic] parecían laqueadas para ejercer una influencia. (OC 737)

Dos aspectos sobresalen en esta declaración: la valoración de la obra de García Vega por su alejamiento del surrealismo en favor de la búsqueda de “planos más cubistas” de composición; y la atribución de la “paternidad” del surrealismo a Guillaume Apollinaire, desvalorizándose así la labor y obra de André Breton. Habiendo sido Apollinaire el crítico seminal del cubismo, vemos aquí un indicio claro de que Lezama llegó incluso a entender el surrealismo como una suerte de “distorsión” del cubismo. Hablando de Amelia Peláez y sus “influencias picassistas”, afirma él:

Para huir de eso que se ha llamado hijos engendrados por la noche de Picasso – el surrealismo –, Amelia ha preferido el expresionismo abstracto, después se multiplicó el nombre de cubismo, para habitar lo que Picasso ha engendrado de día y frente al Mediterráneo. (OC 701)

en la época del descubrimiento está basado en pinturas de fines del periodo medieval e inicios del moderno.

Lo más curioso de esa apreciación lezamiana de la obra de García Vega sin embargo es que sus elogios a *Suite para la espera* son, en realidad, un auto-elogio: de acuerdo a García Vega, fue el propio Lezama quien se propuso “arreglar un poco” los poemas que componían la versión original de su poemario; fue Lezama quien decidió darles un “corte más cubista” a sus poemas, alejándolo así de la “(in)fluencia” surrealista que tanto criticaba. Irónicamente, agrega García Vega, el “arreglo” de Lezama terminó haciendo que los poemas quedaran todavía más surrealistas que antes¹³⁸: Lezama no hizo más que reordenar, a través del recorte y *collage* de versos, los originales que le había entregado el poeta, tal vez en un intento de acercarlo a aquel “surrealismo clásico” que atribuía a Vitier.

A pesar de ser común a muchos movimientos de vanguardia, la técnica del *collage* es un procedimiento particularmente caro al cubismo. Esta técnica, inaugurada por Picasso y Juan Braque, marcó la transición de la fase analítica del cubismo (1907-1911) – caracterizada por sus imágenes planas y colores sobrios, la llamada “fase gris” de la obra de Picasso –, al cubismo sintético (1911-1919) – caracterizado por ofrecer diferentes perspectivas de un mismo objeto simultáneamente. El *collage* cubista consistía en



Figura 1: SIMULTANEISMO Y FRAGMENTACIÓN. Pablo Picasso. *Still Life With Chair Caning*. 1912. Collage con óleo, tela y cuerda. Musée National Picasso, París.

¹³⁸ Es el mismo García Vega quien hace el cuento en su *Los años de Orígenes*.

“pegar papeles” – *papier colé* es como se llamaban las telas hechas bajo esta técnica – a una imagen previamente pintada y/o dibujada sobre la tela, como fragmentos de periódicos, rótulos de bebida, cifras musicales, y hasta otros materiales como cuerdas y pedazos de madera, dándole al producto final un aspecto notadamente fragmentario y un efecto que en ciertos casos nos recuerda los *trompe-oiel* barrocos¹³⁹.

La técnica del collage presupone dos características que están en la base del régimen óptico inaugurado con el advenimiento de la modernidad y las guerras mundiales, y del cual las vanguardias – cubismo en particular –, ofrecen testimonio: el simultaneismo y la fragmentación. Como argumenta Martín Jay en *The Downcast Eye*, la experiencia de las trincheras llevó al extremo la fragmentación del campo visual y el cambio en los patrones de percepción que acompañaron el advenimiento de la modernidad. Para Jay, este fue el golpe terminante al *ocularcentrismo* en que se basaba la cultura occidental, ya que intensificó la desconfianza hacia la visión que ya despuntaba en el pensamiento y el arte de fines del siglo diecinueve. Con el término “ocularcentrismo” Jay se refiere al privilegio que el pensamiento occidental concedió a la visión en cuanto instrumento de conocimiento y medida para el establecimiento de patrones de representación. Tal privilegio, que se vendría estableciendo desde la antigüedad, alcanzaría su apoteosis en

¹³⁹ Tal como los *étant donnés* de Marcel Duchamp, los *collages* se caracterizan así por emplear materiales presentes en la realidad cotidiana dándole otro significado al transferirlos a la tela. En la poesía, el *collage* se asocia no sólo al uso de recortes, fragmentos de otros textos, sino también a la atribución de un elemento aspecto visual a la poesía – como se observan en los manifiestos y caligramas de Guillaume Apollinaire. En América Latina, la tradición del *collage* y/o de la poesía visual se observa por ejemplo en el estridentismo de Manuel Maples Arce, la poesía de Oliverio Girondo, y muy posteriormente, la poesía concreta de los hermanos Augusto y Haroldo de Campos y Décio Pignatari, por citar unos pocos nombres.

el barroco, cuya cultura fue, esencialmente, visual, como lo demuestran los historiadores Lucien Febvre y José Antonio Maravall, para el caso específico de España. En el campo de la epistemología, el ocularcentrismo informaría tanto la obra de idealistas como René Descartes – base del régimen óptico y el perspectivismo modernos, de acuerdo a Jay –, como la de empiristas como Francis Bacon, John Locke y Isaac Newton: en ambos casos, lo que tenemos es una dicotomía entre el mundo empírico, lo sensible – asociado a lo visible –, y el mundo de las ideas – invariablemente concebido en términos a metáforas ópticas, como la de la “cámara oscura”. A pesar de que es la experiencia de la guerra lo que le da el golpe terminante al régimen óptico que había caracterizado el mundo occidental desde por lo menos el barroco, como lo recuerda Jay, ya entre fines del siglo diecinueve e inicios del veinte, con el advenimiento de la fenomenología, filósofos como Merleau-Ponty y Martin Heidegger venían cuestionando las bases de ese ocularcentrismo, provocando un giro epistemológico que pronto influiría también en otras manifestaciones culturales¹⁴⁰. Surgen así manifestaciones que, tal como en el caso del cubismo, desafiaban el régimen óptico y el perspectivismo vigentes hasta inicios del siglo veinte – el “perspectivismo cartesiano”, en los términos de Jay¹⁴¹ –, derrumbándose los parámetros realistas de representación y, al menos

¹⁴⁰ No hay que olvidar que ya antes de la guerra el campo visual y consecuentemente el régimen de percepción que hasta aquel momento habían marcado la experiencia humana se ven profundamente impactados por otros fenómenos característicos del advenimiento de la modernidad como la publicidad, los neons, la fotografía, el cine, algo que se expresa de manera tajante en las vanguardias. Con respeto a este último punto, nos remitimos a la colección organizada por Hal Foster, *Vision and Visuality*.

¹⁴¹ Hablando sobre el ocularcentrismo característico del mundo moderno, afirma Jay: “No better evidence of its power can be offered than the stubborn hold Cartesian philosophy had on its major

hasta cierto punto, lo que Marcel Duchamp denomina el “arte retinario”¹⁴². Más aún, “[e]l antiguo paraíso de una sensación para un sentido se destruye.” (Lezama Lima, OC 101), y a las sinestesias características de la poesía simbolista – o el impresionismo, en el caso de la plástica – se suman otras técnicas representacionales y no representacionales cuyo objetivo era traer a colación la interdependencia de los sentidos y la simultaneidad esencial de la que se compone nuestra experiencia de lo real – tal como en el caso de la sobreposición entre lo visual y lo táctil de los *collages* en la pintura cubistas.

thinkers for so many years. [...] Descartes was a quintessentially visual philosopher, who tacitly adopted the position of a perspectivalist painter using a camera obscura to reproduce the observed World. Cartesian perspectivalism, in fact, may nicely serve as a short-hand way to characterize the dominant scopic regime of the modern era.” (69-70)

¹⁴² En las palabras de Jay: “The interrogation of sight hesitantly emerging in certain prewar works of philosophy and art was given an intense, often violent inflection by the war, which also helped disseminate an appreciation of its implications. The ancien scopic régime, which we’ve called Cartesian perspectivalism, lost what was left of its hegemony, and the very premises of ocularcentrism themselves were soon being called into question in many different contexts. In certain cases, the crisis of visual primacy expressed itself in direct terms; in others, it produced compensatory vindications of an alternative scopic order to replace the one that seemed lost.” (211-2) De acuerdo al crítico: “The western front’s interminable trench warfare [...] created a bewildering landscape of indistinguishable, shadowy shapes, illuminated by lightening flashes of blinding intensity, and then obscured by phantasmagoric, often gas-induced haze. [...] When all that the soldier could see was the sky above and the mud below, the traditional reliance on visual evidence for survival could no longer be easily maintained. (212-3) Para Jay, sería esa desorientación de la visión, esa descomposición del campo visual, iniciada ya a principios del siglo veinte, lo que estaría en la base de la fragmentación y el simultaneismo implicados por las técnicas cubistas. Tal descomposición – de la cual el cubismo analítico y los *collages* característicos de los años diez, anteriores a la experiencia de la guerra, se ofrecen como suerte de “anticipación” –, sería posteriormente compensada por la exaltación de la “perspectiva aérea” del piloto de guerra, algo que como veremos se refleja en la transición del cubismo analítico al cubismo sintético – en el que la estética del fragmento se complementa por la apertura de la posibilidad de una visión total del objeto representado. En ese sentido, a pesar de su desconfianza hacia la mirada y el perspectivismo cartesiano, el arte cubista sigue siendo un arte esencialmente “retinario”, en los términos de Duchamp, lo cual en definitiva explica su ruptura con esa estética. En el caso del surrealismo, como hemos visto, la desconfianza hacia la mirada en cuanto *sentido* sería contrapesada por la exaltación de una concepción de visión en cuanto *revelación*, por lo que Jay llama un “modelo visionario” de visión – basado no en la observación objetiva de la realidad, sino en la formación de imágenes subjetivas que desafían el orden racional.

Lo que pretendemos a través de este capítulo es demostrar de qué manera las concepciones lezamianas sobre la poesía están informadas por los mismos problemas y principios básicos que están en la base de la pintura de vanguardia – el cubismo en particular. Asimismo, demostraremos de qué manera el autor incorpora técnicas cubistas en el poema que mejor sintetiza su proyecto estético-cultural: su poema iniciático *Muerte de Narciso* (1937). Defendemos así la tesis de que el tratamiento lezamiano de la cuestión de la visualidad – la centralidad que asumen los conceptos de imagen, paisaje y mirada para su sistema poético del mundo – responden al mismo cambio epistemológico que caracterizó el arte y el pensamiento contemporáneos de inicios del siglo veinte; un cambio cuyo resultado sería la instauración de un nuevo régimen óptico en la cultura occidental y de nuevos patrones de percepción y representación, corporificados de manera ejemplar en las vanguardias.

En la primera sección, analizaremos uno de los pasajes clave de la obra lezamiana en lo que toca a sus relaciones con las artes visuales: el pasaje de *Oppiano Licario* sobre la vida y la obra del pintor primitivista francés Henri Rousseau (1844-1910). A través de este análisis, demostraremos que lo que se ha interpretado como una sinopsis de la poética lezamiana es más bien un discurso cifrado sobre sus evaluaciones en torno a las vanguardias. Mientras la crítica identifica en la figura de Rousseau un posible alter ego de Lezama, nosotros argumentamos que la alabanza de la obra del pintor francés en *Oppiano Licario* no implica una coincidencia absoluta entre su estética y la de Lezama: es en lo que Lezama llamó la “manera egipcia” de Picasso donde está la

clave para una figuración de su sistema poético del mundo. En la segunda sección, analizaremos ciertas instancias en las que el autor utiliza metáforas ópticas al analizar la obra de otros escritores y exponer su poética, contrastándolas con los postulados encontrados en su ensayística en relación a la obra de Picasso. Demostraremos así de qué manera la visualidad implicada en las ideas lezamianas sobre la poesía responde a varios de los problemas y presupuestos que están en el origen del cubismo. En la tercera sección, procederemos a un análisis detallado del recurso a técnicas cubistas de composición en *Muerte de Narciso*, poema construido, a nuestro entender, a partir del recorte y *collage* de imágenes tomadas de las artes visuales. En la última sección, aventuramos la hipótesis de la que atención concedida por Lezama a las artes visuales, y al cubismo en particular, está intermediada por la influencia especial que tuvo la pintura de vanguardia en Cuba, en donde cubismo, surrealismo y movimientos de vanguardia latinoamericanos como el muralismo mexicano fueron absolutamente centrales.

3.1 RETRATO DE UN ESCRITOR AMERICANO COMO UN PINTOR DE VANGUARDIA INOCENTE: HENRI ROUSSEAU Y PABLO PICASSO

Lezama dedicó numerosos ensayos a la pintura y pintores contemporáneos. Sin embargo, uno de los pasajes más extensos de su obra con respecto a las artes visuales es el episodio de *Oppiano Licario* en el que los personajes Ricardo Fronesis, Luis Champollion y Cidi Galeb discuten la obra del pintor primitivista francés Henri Rousseau,

también conocido bajo el apodo poco ennobecedor de “El Aduanero”.¹⁴³ La trama de *Oppiano Licario* se desarrolla parcialmente en Cuba, parcialmente en Francia y parcialmente en Nueva York. El episodio que nos interesa toma lugar en París, donde Fronesis se encuentra de visita en la casa de los amigos Champollion y Margareth – dos pintores franceses que encarnan el estereotipo del artista de vanguardia bajo la óptica lezamiana. Refiriéndose a un cuaderno con reproducciones de Rousseau en su biblioteca, Champollion invita al joven cubano a que hable sobre lo que él llama la “manera de conocimiento” de Rousseau¹⁴⁴. Fronesis empieza entonces un largo discurso sobre la figura, obra y técnica del pintor francés, procediendo al examen detallado de toda una serie de lienzos entre los que se incluyen *La gitana dormida* (1897), *El poeta y su musa* (1909) y *El sueño* (1910). La llegada de Margareth interrumpe la conversación, y no se vuelve a hacer referencia a Rousseau por el resto de la novela.

Sorprende el hecho de que Lezama dedique casi dieciocho páginas de la que es considerada la más episódica de sus novelas a disertar sobre un pintor, pintor que no

¹⁴³ Rousseau era aduanero de profesión, y se dedicaba a la pintura en su tiempo libre. El apodo, cuyo objetivo parece haber sido ridiculizar a la figura del pintor – blanco de toda una serie de anécdotas y burlas que destacaban su supuesta ingenuidad –, sirvió también para reforzar la leyenda de que no había tenido cualquier tipo de formación técnica como pintor, lo cual fue fundamental para su consagración. Inevitable señalar la coincidencia entre esa “doble vida” y la del mismo Lezama, que se formó como abogado y trabajó durante años en el Consejo Superior de Defensa Social antes de ser consagrado como escritor.

¹⁴⁴ Como veremos, la supuesta ingenuidad y falta de entrenamiento técnico del pintor francés – su “auténtico primitivismo” – fascinó a los vanguardistas, a los cuales implícitamente se asimilan los personajes de Champollion y Margareth. Según el crítico Gustavo Pellón además, el nombre del personaje es una referencia al arqueólogo francés Jean François Champollion (1790-1832), el primero en descifrar la escrita jeroglífica de los egipcios, sugiriendo por lo tanto que el personaje lezamiano expresaría la misma fascinación por lo “primitivo” y/o no-europeo que caracterizó a la intelectualidad europea entre fines de siglo diecinueve e inicios del veinte.

discute en ninguna otra parte de su obra sino en un breve pasaje de *Paradiso*. Sin embargo, atentos a la interpretación de la figura del pintor francés que se destila en *Oppiano Licario*, varios críticos han propuesto que lo que parece una digresión o un episodio lateral de la novela es, en realidad, una síntesis de la poética lezamiana, de su “sistema poético del mundo”. Para Gustavo Pellón: “Lezama’s extensive discourse on Rousseau also serves as the Cuban writer’s poetic testament. The poetics that are ascribed to Rousseau in *Oppiano Licario* are recognizeably Lezama’s own.” (1988, 265) De acuerdo a Fronesis, recuerda Pellón, lo que singularizaría la obra de Rousseau serían su rechazo al racionalismo y a la verosimilitud, algo que comparece también en el sistema poético del mundo lezamiano: “Rousseau’s rejection of the principle of verosimilitude in favor of a new value, the visual impact caused by the juxtaposition of the red velvet couch and the jungle [en “El sueño”] recalls Sarduy’s explanation of Lezama’s style as a rejection of verosimilitude and veracity.” (1988, 355)¹⁴⁵

No es sólo como exposición de su poética que se ofrece este pasaje, sin embargo. Siguiendo las huellas de Emilio Bejel, Pellón afirma que la interpretación de Fronesis en torno a la figura de Rousseau como un “primitivo inocente” coincide con la imagen que la crítica forjó alrededor de Lezama en el contexto del *boom*

¹⁴⁵ Como veremos en seguida, ese rechazo al principio de la verosimilitud se relaciona directamente con el concepto lezamiano de natural maravilloso, derivado del maravilloso surrealista, y está entre las razones del aprecio que expresaron los pintores surrealistas en relación a la obra del pintor francés.

latinoamericano. En las páginas de *Oppiano Licario*, afirma Pellón, Rousseau parece ofrecerse como un posible alter ego de Lezama.¹⁴⁶

La imagen de Rousseau como un pintor primitivo derivaba de su supuesta carencia de formación técnica, del carácter aparentemente intuitivo que se expresaría en su pintura, reforzado por la supuesta ingenuidad que se le atribuya en cuanto persona. Esta imagen fue en gran medida construida y diseminada por Apollinaire, responsable por diseminar toda una serie de anécdotas y burlas sobre la ingenuidad del pintor, y fue fundamental para su tardía consagración. En realidad, a pesar de sí haber recibido entrenamiento de pintores académicos como Félix Auguste Clément y Jean-León Gérôme, el mismo Rousseau insistía en que no había tenido “otro maestro sino la naturaleza”.¹⁴⁷ De manera similar, la imagen de Lezama como un “primitivo inocente”, como recuerda Pellón, sería promovida por Julio Cortázar en “Para llegar a Lezama Lima”, ensayo originalmente publicado en 1966 la revista *Unión* – luego de la publicación de *Paradiso*, por lo tanto – y posteriormente incorporado a su colectánea de ensayos *La vuelta al día en ochenta mundos* (1967). En este ensayo, Cortázar presenta a

¹⁴⁶ En las palabras de Pellón: “Throughout his works Lezama employs Rousseau as an artistic alter ego, and through a process of identification similar to that experienced by Cortázar toward him, projects onto the French painter many concerns of his own.” (1988, 365)

¹⁴⁷ Con respecto a sus “carencias técnicas”, Pellón trae a colación el recuento que hace Sandra Leonard sobre el primer encuentro de Picasso y el pintor americano Max Weber con Rousseau, cuando el francés elaboraba su primera versión de *El poeta y su musa*, obra en la que retrata a Apollinaire. Según Leonard: “Arriving at Rousseau’s Studio, they [Picasso and Weber] found Apollinaire posing for the first version of *The muse inspiring the poet* [...]. Weber states that ‘[...] for Picasso, it was a new and all-absorbing and enchanting experience. He leaned over and watched every stroke of his brush [...]’. At one point, Weber noticed that the arm of the ‘Muse’ was about the same length as her body. He whispered to Picasso, ‘Do you think that the Leith hand will stay that long?’ Picasso smiled, shrugged and replied, ‘Je ne sais pas.’” (Pellón 1988, 351)

Lezama como el “noble salvaje americano”, interpretando sus “imperfecciones” estilísticas y conocimiento “periférico” como el producto de una “ingenuidad americana”. Para Cortázar, Lezama sería un “primitivo que todo lo sabe”, un escritor libre de obligaciones para con cualquier tipo de tradición, un escritor cuya “inocencia” le permitiría manejar sus referencias sin la ansiedad de la influencia que sufrían los escritores europeos contemporáneos, y de forma todavía más evidente, los latinoamericanos¹⁴⁸. De esa inocencia y ese sentimiento de libertad partía la originalidad “adánica” que le atribuye el escritor argentino¹⁴⁹.

Esa imagen adánica, esencialmente romántica que construye Cortázar en torno al escritor cubano fue reiterada no sólo por el mismo Lezama, sino también por otros críticos notables como Reynaldo González y Emilio Bejel. Para Bejel, la poesía lezamiana se inserta en cierta tradición de la poesía moderna que, inspirándose en poetas

¹⁴⁸ Utilizamos aquí la expresión “ansiedad de la influencia” en el preciso sentido que le atribuye Harold Bloom, a pesar de cuestionar su aplicabilidad a manifestaciones literarias anteriores al romanticismo – responsable por la creación del concepto de originalidad que estaría detrás de esa ansiedad de la influencia, y que sería llevado a sus últimas consecuencias por la vanguardia. En el caso de Lezama, como venimos tratando de demostrar a lo largo de este trabajo, la aparente despreocupación y liberalidad con la que el autor lidia con la tradición, en contraposición a lo que se observa en cuanto a las vanguardias, sí esconde una cierta ansiedad de la influencia.

¹⁴⁹ En las palabras de Cortázar: “El barroquismo de complejas raíces que va dando en nuestra América productos tan disímiles y tan hermanos a la vez [...], en el caso específico de Lezama se tiñe de una aura para la que sólo encuentro esa palabra aproximadota: ingenuidad. Una ingenuidad americana, insular en el sentido lato, una inocencia americana. [...] Un primitivo que todo lo sabe, un *sorbonnard* cumplido pero americano en la medida en que los albatros disecados del saber de Eclesiastés no lo han vuelto a *wiser and a sadder man* sino que su ciencia es palingenesia, lo sabido es original, jubiloso [...]. Entre el saber de un Lezama y el de un Europeo [...] hay la diferencia que va de la inocencia a la culpa.” (270) Para Cortázar, “Lezama en su isla amanece con una alegría de preadamita sin corbata de pájaro, y no se siente culpable de ninguna tradición. Las asume todas [...]; él es un cubano con un mero puñado de cultura propia a la espalda y el resto es conocimiento puro y libre, no responsabilidad de carrera. [...] No es un eslabón de la cadena, no está obligado a hacer más o mejor o diferente, no necesita justificarse como escritor. Tanto su increíble sobreabundancia como sus carencias proceden de esa inocente libertad, de esa libre inocencia.” (Méndez Martínez, 271)

románticos como Shelley y Herder, primó por su “primitivismo”: “El poeta contemporáneo es de alguna forma una persona ‘primitiva’, pues más que ‘representar’ significados o ‘imitar’ a la naturaleza, crea el significado y la naturaleza como el primitivo creaba fábulas y mitos para darle sentido al caos del mundo.” (41) Así, “[t]ambién el primitivismo de la poesía lezamiana puede relacionarse con la poesía moderna.” (41) A pesar de que Bejel reconoce las huellas románticas de la concepción de poesía que se desprende de la obra de Lezama – deconstuyendo por lo tanto la tesis de la inocencia americana propuesta por Cortázar –, algo que no parecen reconocer ni él y ni Cortázar – aunque sí Lezama, como veremos adelante – es que ese primitivismo romántico fue rescatado precisamente por las vanguardias, como lo demuestran teóricos de las vanguardias como Renato Poggioli¹⁵⁰.

Fue gracias al ensayo de Cortázar que la obra de Lezama recibió por primera vez una atención destacada fuera del ámbito cubano: su contribución para la consagración del autor fue central. De igual manera, como hemos visto, Rousseau sólo alcanzó su consagración cuando su obra fue “descubierta” por Apollinaire, cuyo énfasis en la ingenuidad y la carencia de entrenamiento técnico de Rousseau – su “pureza” y “auténtico primitivismo” – captó la atención y cosechó la admiración de algunos de los pintores más famosos de la época: “it is this personal ‘primitivism’, this search for a

¹⁵⁰ En efecto, es difícil ignorar la coincidencia entre las palabras que utiliza Bejel en los pasajes citados para describir la poética lezamiana y el creacionismo de Vicente Huidobro, cuyo “adanismo” provenía en cierta medida de ese deseo de regreso a lo primitivo, en que pese el cuidado formal que se observa en la obra del autor.

valuable, lost past that explains the attraction Rousseau exerted on the painters of the avant-garde, who also praised those traits in Africa art.” (Pellón 1988, 354)¹⁵¹ Así, hay no sólo cierto paralelismo entre las *personas* de Lezama y Rousseau como “primitivos inocentes”, sino también en la centralidad que las figuras de Cortázar y Apollinaire respectivamente asumieron para su tardío reconocimiento. Es Cortázar mismo quien primero sugiere el paralelo entre Lezama y Rousseau:

Cuando asoma el inocente americano, el buen salvaje que atesora los dijes sin sospechar que no valen nada o que ya no se estilan, entonces pueden ocurrir dos cosas con Lezama. Una, la que cuenta: lo genial irrumpe sin los complejos de inferioridad que tanto nos agobian en Latinoamérica, con la fuerza primordial del robador del fuego. La otra, que hace sonreír a los acomplejados, a los impecablemente cultos, es el lado aduanero Rousseau [...]. (Méndez Martínez, 271)

A la primera vista, la interpretación que ofrece Cortázar en torno a la obra del escritor cubano y la que éste ofrece en torno a la figura del pintor francés a través de los personajes de *Oppiano Licario* coinciden de manera notable. Para Fronesis, Rousseau sería el gran ejemplo de artista moderno que, no habiendo recibido cualquier tipo de entrenamiento formal, desvinculado de cualquier movimiento particular, fue capaz de crear una obra original, sin perder su “primitivismo”, aquella dosis de “inocencia

¹⁵¹ La atracción por el “arte primitivo” y/o no-europeo es algo que compartieron prácticamente todos los movimientos de vanguardia, que buscaban en ello una fuente de inspiración en su afán de ruptura con la tradición y las convenciones del arte academicista europeo, a la misma vez que parecía ejercer una salida a la “decadencia” de la civilización. Invariablemente, la idea de “arte primitivo” se venía acompañada de las ideas de “pureza” e “intuitivismo”: para los vanguardistas europeos como Paul Gauguin, el arte “primitivo” y/o no-europeo ofrecía la ventaja de no haber sido “contaminado” por el academicismo y los “vicios” de la decadente civilización europea. A este respecto, nos remitimos al volumen colectivo editado por Hal Foster, *Art Since 1900*, y a la obra de Jack Flam y Miriam Deutch, *Primitivism and Twentieth Century Art Documentary History*.

creadora” que en la visión Lezama les faltaba a las vanguardias. Tal como observa Lezama en relación a la obra de Picasso, parece sugerir Fronesis, en Rousseau la adquisición de la “manera” había sido la última etapa de su formación como artista, sin haber degenerado jamás en las “manías” que, para Lezama, caracterizaron las vanguardias¹⁵². Vale notar que los personajes de *Oppiano Licario* se equivocan al citar los lienzos de Rousseau¹⁵³, de la misma manera como Lezama “descuidadamente” se equivoca al citar nombres de escritores y obras extranjeros. Queda reforzada así la interpretación del pasaje en cuestión como una cifra de su poética.

Al contrario de lo que propone Cortázar, sin embargo, detrás de la imagen de “primitivo inocente” que se forjó alrededor de Lezama se esconde en realidad una técnica cultivada con cuidado y un manejo muy conciente de la tradición europea. Esta imagen fue reforzada como parte de la estrategia de auto-legitimación que adoptó Lezama frente a las vanguardias en el contexto del *boom* latinoamericano. Es curioso que, en *Oppiano Licario*, no sea Fronesis el que se equivoca al citar los títulos de los cuadros de Rousseau, y sí el “vanguardista” francés Champollion, que incluso se burla de

¹⁵² Aludimos aquí a uno de los pasajes de su “Coloquio con Juan Ramón Jiménez” (1937) citado en el primer capítulo, y que tal vez mejor condense su posición en relación a las vanguardias. Hablando de Picasso y Ramón Jiménez, afirma él: “Su legitimidad nos obliga a descubrir en ellos lo más valioso, lo que es en sí curiosa obra de arte, fuerza creacional, riqueza infantil de creación. Para ellos, la manera, el estilo han sido últimas etapas de largas corrientes producidas por organismos vivientes de expresión. Mientras que *los más* [los demás artistas de vanguardia] *alcanzaron una manera y la degeneraron en manía*; una tradición fraccionada, y se apresuraron a convertirla en ley.” (OC 45, énfasis mío)

¹⁵³ Así por ejemplo, *La gitana dormida* se convierte en *El desierto y la gitana*, mientras que *El sueño* aparece como *El sueño de Yadewigha*. Otro aspecto de ese pasaje que coincide con lo que se observa en la obra de Lezama es que muchas de los lienzos citados por los personajes están entre los más desconocidas de Rousseau: tal como Lezama, Fronesis parece expresar un especial placer en abundar en referencias y alusiones obscuras, desconocidas del lector/interlocutor, hecho que no pasa desapercibido a Champollion.

la amplitud de los conocimientos del joven cubano – problematizando así la tesis de la inocencia americana defendida por Cortázar¹⁵⁴. Semejante sería el caso de Rousseau, que parece haber cultivado el aura de ingenuidad que le atribuyó su amigo Apollinaire y reforzado su supuesta carencia de formación técnica dada la fascinación que su primitivismo ejercía sobre ellos. No obstante, de acuerdo a Pellón, Rousseau fue antes un “primitivista” que un auténtico “primitivo”. Para el crítico, la aparente torpeza técnica del pintor francés disimulaba una técnica concientemente desarrollada en contraposición al academicismo decimonónico con vistas a lograr un efecto parejo al de la obra de los llamados pintores “intuitivos”, satisfaciendo así el “gusto moderno”: “Rousseau isolates his naïveté as the key component of his manner, and he is not only conscious but proud of it since he perceives that it opens the door to the art of future.” (1988, 355). Así, en Rousseau, lo que se presenta a principio como carencia técnica se revela más bien una máscara creada para legitimarse en el contexto de las vanguardias – de la misma manera que el anti-vanguardismo lezamiano se revela más bien un *contravanguardismo* cuyo objetivo era antes que nada crearse una voz autoral en el escenario intelectual y literario cubanos de los años treinta y cuarenta.

La interpretación de Pellón en relación a la figura y la obra de Rousseau coincide entonces con la de Fronesis. Ante la relación de subordinación crítico-artista o

¹⁵⁴ A la llegada de Cidi Galeb en efecto, dice Champollion: “ya verás que Ricardo Fronesis es de los que saben de todo un poco, pero ese poco es una esencia – se adivinaba en esa presentación todo el hociquillo de garduña que tenía Champollion.” (171) Y más adelante: “Hablábamos del Aduanero [...]. Fronesis nos daba una de sus lecciones de maliciosa sabiduría sobre un ingenuo.” (OP 173)

legitimador-legitimado que se estableció entre Apollinaire y Rousseau, Fronesis parece tomar partido de éste último, poniendo a Apollinaire en la posición del “burlador burlado”. Para Fronesis, Rousseau había deliberadamente correspondido a lo que Apollinaire y los pintores de vanguardia esperaban de él como manera de consagrarse en cuanto primitivo moderno. Al analizar la representación que realizó el pintor de su amigo Apollinaire en *El poeta y su musa*, afirma Fronesis: “[Rousseau] dejaba bien impresa [en su obra] la marca de que era un amigo malicioso que quería satisfacer la ingenuidad que aquellos artistas esperaban de él.” (OP 168)¹⁵⁵ Al preguntarse si la obra de Rousseau es el producto de un primitivo – paradigmática de “un mundo plástico que al intentar reproducirlo se quedaba en sus impedimentos” – o de un pintor popular – que “[e]xpresaba como el pueblo con lo que tenía y contaba, con sus recursos intuitivos, sin agazaparse el reto de las formas” –, Fronesis responde con una tercera hipótesis: “¿había en él una *malicia de los estilos* detrás de sus órficos encantamientos?” (OP 168, énfasis mío) Acto seguido, comentando con más detalle algunos de los lienzos del pintor francés, Fronesis se detiene para compararlo con pintores consagrados de la tradición europea, de Pieter Brueghel “el viejo” a Jacques Watteau, poniendo a prueba la tesis de que era un pintor intuitivo, desproveído de técnica, y cuyas “carencias” eran el origen mismo de su originalidad. De acuerdo a los personajes de *Oppiano Licario*,

¹⁵⁵ La misma malicia parece expresarse en la manera como Fronesis se relaciona con la pareja de amigos Champollion y Margareth.

observa Mataix: “[l]a ingenuidad de Rousseau es, pues, una rigurosa disciplina artística que ‘estudia, distribuye, reordena’” (2000a, 180).

Al analizar este episodio, Pellón destaca la malicia con la que Lezama presenta la relación entre Rousseau y Apollinaire, una malicia que, según el crítico, refleja alegóricamente la que se estableció entre Lezama y Cortázar. Pero hay más que malicia en la manera como Lezama retrata a su “alter ego”. Sin desconsiderar las coincidencias entre la interpretación que ofrece Fronesis en torno a la obra de Rousseau y el sistema poético del mundo lezamiano, ese retrato engañoso de Rousseau como un primitivo inocente nos dice más sobre la manera como fue legitimado por las vanguardias que sobre las figuras de Rousseau y Apollinaire aisladamente. La discusión que entablan los personajes de *Oppiano Licario* en torno al pintor francés y a los detalles de su estética en realidad condensan las evaluaciones que hizo Lezama con relación al arte contemporáneo, y su por veces contradictoria posición en relación a las vanguardias; el surrealismo y el cubismo en particular.

Uno de los elementos centrales de la poética lezamiana que el autor atribuye a Rousseau es su efecto de *mirabilia*. Según Fronesis: “[e]l arte del Aduanero Rousseau [...] brota del surtidor inmóvil de un encantamiento” (OP 165) Es ese efecto maravilloso, mágico creado por el “ojo inocente” de Rousseau lo que hace de él el “pintor moderno” por excelencia, según el personaje.

De acuerdo a Pellón, el efecto mágico de que habla Fronesis está directamente relacionado a la manera como ambos Lezama y Rousseau desafían las convenciones

realistas¹⁵⁶. Tal como la obra de Lezama – donde se anula la distancia entre el antiguo Egipto, la China medieval y la Cuba moderna –, la pintura de Rousseau se caracteriza por la yuxtaposición de elementos violentamente dispares en un mismo lienzo, creando un efecto sorpresivo que desafía el principio de la verosimilitud: en los muchos “retratos de paisaje” a los que se dedicó el pintor, la yuxtaposición reina absoluta sobre la verosimilitud: “In Rousseau’s painting, Lezama recognizes his own trademark: the triumph of juxtaposition over causality, the victory of the unexpected over convention.” (Pellón 1988, 372)

Tales características – triunfo de la yuxtaposición en lugar de la causalidad y de lo inesperado en lugar de la convención; lo maravilloso y lo sorpresivo como modos de ruptura con las convenciones realistas –, no se relacionan solamente a la “manera de conocimiento” lezamiana: esos son, en realidad, elementos caros a la estética surrealista cuya re-lectura informa el proyecto estético-cultural del escritor



Figura 2: ROUSSEAU Y EL SURREALISMO. Henri Rousseau. *El sueño*. 1910. Óleo sobre lienzo. Nueva York, The Museum of Modern Art.

¹⁵⁶ “Lezama perceives that for Rousseau as for himself art does not consist in depicting nature and life according to the conventions of realism. [...] Lezama’s writing like Rousseau’s painting is a sacred calligraphy that studies, distributes and reorganizes the world in order to delimit a zone of enchantment.” (Pellón 1988, 372)

cubano¹⁵⁷. Son esas características, al lado del supuesto primitivismo del pintor francés, lo que explica la atracción que éste ejerció sobre los vanguardistas. Vale notar que la expresión “ojo inocente” tantas veces empleada por Lezama es una expresión que el autor toma del Breton.¹⁵⁸ ¿Estaría Lezama reproduciendo ciertos *clichés* surrealistas en sus apreciaciones de la obra de Rousseau? ¿Estaría haciéndole eco a Breton y otros artistas de vanguardia, retratando a Rousseau como una suerte de surrealista intuitivo, un surrealista *avant la lettre*?

Un elemento crucial para este episodio no se ha mencionado todavía: Fronesis destaca en su discurso la importancia del viaje de Rousseau a México para la evolución de su imaginario artístico. Dice Fronesis:

El Aduanero, dentro de lo que él consideraba su manera, presumía frente a Picasso de representar la manera moderna tal vez porque sus recuerdos de infancia le sirvieron para todo ulterior desenvolvimiento, por su fabuloso viaje a México, tal servicial a su imaginación como el de Baudelaire por las Indias americanas [...], por su originalidad en el sentido de poderosa raíz germinativa y no a través de síntesis de fragmentos aportados por las culturas. (OP 167)

¹⁵⁷ El sistema poético del mundo lezamiano plantea una ruptura con los parámetros racionalistas de conocimiento y representación en favor del contrapunteo metafórico, o lo que Oppiano Licario denomina el “silogismo del sobresalto”. En ambos casos, se trata de reemplazar una noción moderna de conocimiento – basada en el establecimiento de relaciones de causa y efecto – por un tipo de conocimiento construido a través de imágenes, a través de la yuxtaposición de fragmentos de culturas con vistas a formar la *imago*. Como veremos, esa noción de conocimiento se relaciona de cerca con el pensamiento mítico – elemento central para la poética lezamiana –, y también con la llamada “técnica completiva” de los egipcios.

¹⁵⁸ Esa expresión aparece por primera vez en la obra del autor en un ensayo originalmente publicado en 1928, y posteriormente incluido en *Le surréalisme et la peinture*, donde Breton la utiliza para caracterizar la mirada de Picasso. De acuerdo a Breton sin embargo, ese “ojo inocente” es algo que Picasso había tomado de Rousseau mismo (Caws 2005, 75-6). Como lo indica Jay, esa idea está directamente relacionada a la concepción de visión y visualidad implicadas en el proyecto surrealista y sus deudas con relación al romanticismo

Es este viaje a México, argumenta Fronesis, lo que le permitió a Rousseau el mantenimiento o enriquecimiento de su “potencia infantil de creación”, a la que contrapone la idea de “síntesis de fragmentos aportados por las culturas” – una referencia a la tradición europea.

Resulta necesario recordar aquí el concepto de “natural maravilloso” lezamiano. Tal como el “real maravilloso americano” de Carpentier, este concepto fue desarrollado por el autor como un contrapunto al “artificialismo” y las “tecniquerías” surrealistas. Aunque Lezama no restringe su concepto de natural maravilloso al espacio americano – como Carpentier –, la insistencia de Fronesis en la centralidad del viaje de Rousseau a México para su imaginario artístico puede interpretarse como un ataque implícito a la figura de Breton. Según Lezama, el gusto de Breton por lo primitivo era una falacia que reflejaba una actitud extremadamente condescendiente hacia lo no-europeo.

Esta hipótesis –de que el énfasis de Fronesis en el viaje de Rousseau a México es un reparo a los surrealistas – se confirma si consideramos otra alusión implícita en este episodio. Luego de comentar sobre la relación de Apollinaire con Rousseau, afirma Fronesis: “Ha estado en México, en su adolescencia, *no en el cansancio de la madurez rebuscadora.*” (OP 166, énfasis mío) Este comentario aparentemente innecesario – “no en el cansancio de la madurez rebuscadora” – es una alusión a la visita que hizo a su vez Breton a México. Como hemos visto en el segundo capítulo, Breton estuvo en México en un momento de su carrera en el que su reputación en Europa se veía ya bastante comprometida, y parece haber intentado recuperar en América ese prestigio perdido.

En contraste, Rousseau había recibido el influjo de lo “maravilloso natural americano” en el periodo de su vida que, para Lezama, representaría el periodo de mayor potencialidad creativa en el hombre: la adolescencia.

En Lezama como en Carpentier, la crítica al “artificialismo” y las “tecniquerías” surrealistas fue acompañada por un énfasis lo maravilloso como hecho fenomenológico. De los lienzos de Rousseau, sugiere Fronesis, se desprende un carácter “naturalmente” maravilloso, alcanzado no por una técnica obsesivamente perseguida, a través de fórmulas – como en el caso de los surrealistas –, sino por la “mirada inocente” y sin embargo atenta del pintor francés, capaz de *revelar* lo maravilloso que se esconde detrás de lo real sensible¹⁵⁹:

Como en los crecimientos mágicos de ciertos pequeños árboles que se regalan, en la Persia o en Bagdad, en un tiempo gozoso para la mirada, la raíz crece trasparenteada como el cristal, el diminuto tronco obedece las órdenes acumuladas como una aguja, después las hojas se van transformando en la sucesión de los instantes en el ramaje, donde una cochinilla se sumerge en la indistinción de la escarcha, luego la hoja se abre como una mano y rueda un dátil. Prodigio del instante el crecimiento mágico y prodigio de un instante que se hace secularidad. (OP 165-6)

Aquí, es la feracidad maravillosamente acelerada de la fauna tropical americana, captable para el “tiempo gozoso” de la mirada lo que se desprende de la obra de Rousseau lo que alaba Fronesis, producto de ese “instante que se hace secularidad”, ese “momento epifánico” regalado por la mirada atenta en los que se funda la poética

¹⁵⁹ Como hemos visto en el segundo capítulo sin embargo, esa idea de revelación está presente también en los surrealistas, algo que no parece reconocer Lezama.

lezamiana. Por otra parte, así define el “vanguardista” Champollion ofrece una visión muy contraria de la pintura:

Eso es algo [...] que me atemoriza en la pintura, tener que crear con tubos de color, con proporciones, con llenos o con vacíos, con delimitaciones, una expresión en la que la nuestra no debe cohibir la que cada cual va a desprender, a evaporar frente al cuadrado de la lienzo. [...] es decir que la conciencia de nuestro arte tiene que desprender una universal inconciencia, que después cada cual intenta reducir, descifrar o incorporar. Estar muy vigilantes, muy despiertos, para favorecer tan sólo la corriente universal, un tipo de energía sin ojos, a la cual cada persona presta sus dos ojos. (OP 175-6)

Este pasaje, que empieza con una referencia a los aspectos más técnicos de la pintura, bien podría ser una alusión implícita al método paranoico-crítico de Salvador Dalí. Distanciándose del automatismo, este método presuponía un papel activo de parte del pintor y/o espectador. Para Dalí, la transposición de lo que Champollion llama “la corriente universal” al cuadrado de la tela – es decir, el subconsciente – deberían ser no un producto “espontáneo” del subconsciente – como presuponía el automatismo bretoniano –, sino el resultado de la actividad paranoica.¹⁶⁰ En la interpretación de Dalí – lector “libre” de Freud y Lacan –, la actividad paranoica consistía en el establecimiento de relaciones arbitrarias e irracionales entre elementos tomados aleatoriamente de la realidad sensible en un proceso delusivo guiado por obsesiones personales. Es eso lo que, según Dalí, explica la proliferación de “símbolos universales” ocultos que se

¹⁶⁰ En las palabras de Caws: “Paranoia-criticism was to undermine the concept of Surrealist automatism, which seemed to Dalí far too passive. In this ‘voluntary hallucination’, Dalí would stare at the canvas, forcing images to spring up. Dalí continues: ‘Of a cubist picture one asks: What does that represent? Of a surrealist picture, one sees what it represents but one asks: what does that mean? Of a paranoiac picture one asks abundantly: What do I see? What does that represent? What does that mean?’” (2008, 74-5)

observa en su misma obra – en la mayoría de los casos de connotación sexual, tal como ocurre en la pintura de Champollion y Margareth.¹⁶¹ Sobre la pintura de Margareth, dice Champollion:

Todo lo que pinta [...] es la búsqueda del rostro de su padre. De niña, su padre la maltrató y huyó de ella, así ahora cuando pinta, lo que quiere es aclarar a su enemigo en su interior. Mientras frente a un espejo conversa con sus padres muertos, sus imágenes son de delicadeza. [...] Toda esa delicadeza [...] entonces da un salto hacia lo infuso de los comienzos, [...] aclarándose esas evocaciones sexuales a medida que avanza con el paso tardo de la cerveza. Así lo que era la delicadeza de un picaflor picoteando una rama de almendros, se trueca en el amarillo de un halcón atraído por lo anal, por el ojo del cual chorrea una clara de huevo. (OP 164)

Ya sobre la de este último, se afirma:

Cuando Champollion pensaba que sus marchantes, casi todos ellos aquejados de la manera griega, lo iban a visitar, según el dossier preferencial que él les atribuía, distribuía tres falos si eran simpatizantes, cinco, si eran convictos recalcitrantes, sobre la capa del aparejo. Esos falos ocultos en el cuadro actuaban con virtudes totémicas. (OP 389)

Las coincidencias entre los personajes de *Oppiano Licario* y la figura de Dalí van más allá de la mera proliferación de símbolos sexuales ocultos en los lienzos de Margareth y Champollion, sin embargo. En realidad, la tríada de amigos formada por Champollion, Margareth y Cidi Galeb podría ser una alusión a Dalí, Gala y los múltiples

¹⁶¹ Hablando de la presencia obsesiva de símbolos sexuales en la pintura de Dalí, íntimamente relacionada a sus teorizaciones en torno al concepto de simulacro, afirma Haim Finkelstein: “the concept of simulacra, [is] defined by Dalí as images, the intensity of which ‘dominates the aspect which hides the many appearances of the concrete.’ Dalí seems to imply that what we normally perceive of external reality persistently assumes certain forms – the simulacra – that seem to attain a measure of universality exceeding the bounds of the individual’s imaginative faculty. [...] The three great simulacra in Dalí’s cannon are, indeed, excrement, blood and putrefaction. Dalí then may maintain that these elements recur in his paintings not merely in the capacity of his own private fancies but as intimations of reality, universal symbols over which he has no control.” (62)

amantes de ambos sexos que tuvo la pareja, aunque las características de cada uno de esos personajes reales se mezcle en la composición de los personajes de Lezama. De por sí, la relación entre Champollion y Margareth, amigos que viven y trabajan juntos sin aparentemente mantener cualquier tipo de relación sexual, recibiendo constantes visitas de jóvenes como Cidi Galeb – cuyo nombre dicho sea de paso se acerca al de Gala –, recuerda la que establecieron Dalí y su esposa. Así, es bastante posible que al burlarse de los personajes de Champollion y Margareth Lezama esté implícitamente burlándose de y/o cuestionando a la figura de Dalí.¹⁶²

Según Dalí, el resultado de la actividad paranoica sería la formación de una imagen y/o sistema portadores de una lógica propia, y que terminaría imponiéndose a la

¹⁶² Nos referimos al hecho de que a pesar de manifestar tendencias homosexuales, Dalí nunca se vió como un homosexual. En un pasaje de *Oppiano Licario* donde Champollion y Margareth pasean por una exposición de éste último – repleta de desnudos y escenas sexuales –, afirma maliciosamente el narrador: “Existe un cinismo más trascendental que desdeña las formas elementales de la desnudez, de la misma manera que existe quien jamás se declararía homosexual, pero está dispuesto de entrada a la aceptación de la androginia universal. Margareth y Champollion caminaban y se desenvolvían entre aquellos cuerpos, con preciso conocimiento de secretos que habían compartido y de alulayas de coral estremecimiento.” (OP 364) Asimismo, la obsesión de Margareth por los símbolos sexuales freudianamente se explica en la novela ante el abandono de su padre, y la subsecuente muerte de su madre. Aunque Dalí prefiriera explicar sus propias orientaciones sexuales en términos a su narcisismo, también el pintor sostuvo una complicada relación con su padre, mientras que Gala perdió al suyo cuando niña. En realidad, tan complicadas eran las relaciones entre Dalí y su padre que este último termina incluso desheredando al pintor, lo cual a su vez nos recuerda la bastardía de Cidi Galeb. Asimismo, el episodio en el que los personajes se van al balneario de Ukra, en el norte de África, en el que Cidi Galeb trata de seducir a Fronesís, recuerda los frecuentes viajes de Dalí, Gala y Lorca al balneario de Cadaqués. En uno de esos viajes, según Dalí, Lorca habría también intentado seducirlo (Caws 2008, 48), “aliviando” sus necesidades con una amiga – así como Fronesís se tranquiliza tras el avance de Galeb masturbándose ante la memoria de su amigo Foción. Otra coincidencia: en Cadaqués, Dalí y Lorca solían visitar su amiga Lidia, una “bruja” de la que se decía estar loca. Tras su viaje a Ukra, los personajes de *Oppiano Licario* van a visitar a una posesa que vive en París. Apenas entran en su salón, la posesa baja una pantalla en la que se proyecta una imagen de Margareth masturbándose, a lo que inmediatamente Margareth responde empezando a masturbarse frenéticamente frente a su “espejo”. En “*Rêverie*”, texto en prosa escrito por Dalí en 1931, en el cual evidentemente abundan referencias a Gala, “a mirror permits the performer or masturbator to see himself from the back.” (Caws 2008, 104), siendo la masturbación un tema constante en la literatura y la pintura de Dalí.

“realidad”¹⁶³. El método paranoico-crítico consistiría así en una suerte de “fenomenología de lo irracional”, la comprobación de la existencia del “mundo mental” del pintor y/o espectador a partir de su imposición a elementos provenientes de la realidad sensible, desafiándola. A pesar de tener una base en lo sensible – tal como el maravilloso del “segundo” Breton y lo “maravilloso natural” lezamiano – tal método “pecaría” por dos aspectos: por presuponer la imposición del “mundo mental” del pintor sobre la realidad, asociándolo además con la idea de lo irracional; y antes que nada, por presuponer un papel activo por parte del pintor, redundando así en el “artificialismo” que denuncia Lezama. Recordemos que Lezama constantemente critica la excesiva “vigilancia” y el “estar demasiado despiertos” a los que se refiere Champollion en cuanto al proceso de composición. En definitiva, para Lezama, no hay ni siquiera una real dicotomía entre vigilia y sueño, conciente y subconsciente¹⁶⁴. El

¹⁶³ En las palabras de Finkelstein: “Paranoia is usually defined as a delusional psychosis, in which the delusions develop slowly into a complex, intricate and logically elaborated system, without hallucination and without general personality disorganization. Some of those symptoms are certainly referred to in Dalí’s essay [“L’Âne pourri”, publicado originalmente en *Le Surréalisme au service de la Révolution*, en 1930, y luego como primer capítulo de su *La Femme visible* este mismo año]. He notes, for instance, the distinction between paranoiac delusion and simple hallucination and emphasizes that the paranoiac activity ‘employs materials admitting of control and recognition’, that is to say, create a new order or system from elements taken in the external world which otherwise would be unrelated to one another, and thereby subvert the world of reality. [...] Dalí at this point is less concerned with the view of paranoia as a slow development of a complex, logically elaborated system [...] and emphasizes instead the swift and subtle mental processes of paranoiacs, asserting that they associate facts with a refinement and subtlety which escapes normal people.” (60)

¹⁶⁴ En “Lenguaje de la estación” (1956), citado en el primer capítulo de este trabajo, afirmaba Lezama: “El sueño y el estar siempre despierto, el perezoso y el colibrí, producían la misma inmovilidad en la extensión.” (OC 557) Asimismo, en “Sobre Paul Valéry” (1945), el autor le atribuye “una voluntad oficiosa, par ingrato de aquel sueño oficioso de los surrealistas, la mezcla de sueño y realidad, y en el extremo, la voluntad ejercitando el cuerpo comprendido. Para qué más preguntas si domino mi cuerpo y domino mi sueño.” (OC 106) Ya en “Coloquio con Juan Ramón Jiménez”, Lezama le atribuía las siguientes palabras: “Un crítico ha observado que el instante que hipnotizaba a Valéry es aquel en el que el inconciente se va a

método paranoico-crítico elaborado por Dalí a principios de los años treinta, sería utilizado por el pintor no sólo en la composición de sus mismas obras, de acuerdo al él, sino también en sus análisis de pinturas consagradas, a las que Dalí les “presta sus ojos” para ver lo que el pintor desea ver.¹⁶⁵

Más que proyectar su poética sobre el análisis de sus personajes en torno a la obra de Rousseau por lo tanto, Lezama parece proceder en este pasaje a un contrapunto implícito entre la obra del primitivista francés y el surrealismo a través de la visión de arte de Champollion.¹⁶⁶ En este contrapunto, el primitivismo y el espectro

ser conciente, en que el pensamiento se hace acto y la nada se convierte en el nacer de la poesía. La embriaguez y el delirio con la vida misma del poema. Cuando el poeta despierta, encuentra el poema terminado. Creo haber dicho que el solo arte era lo espontáneo sometido a lo conciente. Desde luego conciencia de desesperación, pecho hundido, conciencia de lo inconciente, conciencia que teje y desteje lo espontáneo.” (OC 53) En cuanto a la indistinción fundamental entre vigilia y sueño, en “Introducción a un sistema poético” (1954), afirma Lezama: “en la marcha de lo irreal hacia lo real, dormir es estar extrañamente despierto.” (OC 396) Y aclara: “El enlace y sucesión en las manifestaciones vigílicas no bastan para diferenciarlos de los fenómenos del sueño, pues no podemos estar muy seguros del contrapunto y continuidad de lo vigílico, como de lo incoherente y deslavazado de los hechos del sueño.” (OC 398) Notemos de paso que esta cita es también una alusión a la obra de Macedonio Fernández, *No todo es vigilia la de los ojos abiertos*.

¹⁶⁵ En realidad, de acuerdo a Finkelstein y Caws (2008), Dalí empezó a elaborar su método antes de producir cualquier obra que se pudiera eventualmente asociar a él, si es que realmente se puede atribuir cualquiera de sus obras a este método. Tal método, que como hemos dicho encuentra sus primeras formulaciones en los inicios de los años treinta, en realidad se consagra a través de la lectura que hace Dalí del *Angelus* (1865) de Jean-François Millet en su *Le Mythe tragique de L'Angelus de Millet*, escrito en francés entre 1932 y 1935, pero publicado solamente en 1963, dado el extravío del manuscrito cuando el pintor tuvo que huir a prisas de Francia frente a la invasión alemana.

¹⁶⁶ Discrepamos por lo tanto de la interpretación que ofrece Mataix al pasaje específico en el que habla Champollion, haciéndolo coincidir con la visión que expresa Fronesis – y por extensión Lezama, en su lectura – con relación a la obra del Aduanero. Cito a Mataix: “La ingenuidad de Rousseau es, pues, una rigurosa disciplina artística que ‘estudia, distribuye, reordena’ y ‘obliga a estar muy vigilantes, muy despiertos’; una cultivada inocencia que ‘cree que la conciencia de nuestro arte tiene que desprender una universal inconsciencia que después cada cual intenta descifrar e incorporar’, porque sabe también que ‘frente al mundo exterior el artista es como un dues absconditus que sale de su guarida, das sus plumerazos y vuelve a esconderse’.” (2000a, 180) Lo que no nota la crítica es que cada uno de los pasajes citados pertenece a un personaje distinto, y las perspectivas que ofrecen respectivamente Champollion,

imagético notadamente maravilloso de la obra de Rousseau se presentan como el reverso de la a de Dalí; no es el producto de una técnica obsesivamente perseguida – como el método paranoico-crítico del español –, sino de un equilibrio entre una atención a la forma – su “malicia de los estilos” –, y esa “potencia infantil de creación” que tanto alabó el autor, enriquecida por el “fabuloso viaje a México” que había realizado Rousseau.

Si nos dejamos llevar por las palabras de Fronesis, no sería difícil observar las huellas de esa experiencia mexicana en la obra de Rousseau. Rousseau se dedicó



Figura 3: Henri Rousseau. *Floresta tropical con monos*. 1910. National Gallery of Art, Washington D.C.

primordialmente a lo que llamaba “retratos de paisaje”, muchos de los cuales retratan junglas y animales típicos de la fauna tropical, o en ciertos casos, de las sabanas y los desiertos africanos, invariablemente yuxtapuestos en una misma imagen. En un ejercicio de anacronismo voluntario, podríamos relacionar los paisajes del francés con la pintura que se produjo tras la Revolución Mexicana, que tuvo considerable impacto en el escenario cultural cubano de los años treinta y cuarenta, y la que mereció la atención – aunque no siempre la simpatía – de Lezama. Así, la alusión de Fronesis a la experiencia americana de Rousseau

Fronesis y Gidi Galeb sobre la obra de Rousseau *no* coinciden totalmente, como parece inferir la crítica a través de ese pasaje.

parece reforzar el contraste entre la “inocencia”, el “primitivismo” del pintor francés, y la “vocinglería” y/o “tecniquerías” vanguardistas. En ese sentido sin embargo, las críticas lezamianas al surrealismo y la “falacia de lo primitivo” que informó las vanguardias terminarían por reiterar sus valores en lugar de contrapesarlos, como si el “primitivismo” y el imaginario rousseaunianos derivaran directamente de su viaje a las “primitivas” tierras mexicanas.

Lo curioso de esa referencia al viaje de Rousseau a México, sin embargo, es que tal viaje nunca existió: una vez más, fue Apollinaire quien inventó esa historia para fortalecer el “primitivismo” de Rousseau, para confirmar el mito de que no había tenido “otro maestro que la naturaleza”. En realidad, Rousseau – “el que cree en los viajes”, en las palabras de Fronesis – jamás llegó a salir de Francia. Tal como Lezama – que no salió de Cuba sino para un breve viaje a México, y otro a Jamaica –, Rousseau fue un “viajero inmóvil” cuyos “retratos de paisaje” son antes que nada “paisajes libresco”, “imaginarios”, elaborados a partir de la yuxtaposición de elementos de la fauna y flora de paisajes que el pintor nunca alcanzó a ver con sus propios ojos. En efecto, los famosos “retratos de paisaje” rousseaunianos estaban basados en los dibujos que solían ilustrar las obras de viajeros y naturalistas europeos, de gran circulación y popularidad en la segunda mitad del siglo diecinueve, y según sus biógrafos ávidamente consumidas por el pintor. Lo mismo se podría decir de Lezama, que constantemente retrata con riqueza de detalles a lo largo de sus ensayos y poemas paisajes que no alcanzó ver sino a través de libros y reproducciones de pinturas europeas que encontraba en catálogos y

obras de historia del arte, y que constantemente solicitaba que le enviase sus amigos, como José Rodríguez Feo y Julio Cortázar, desde el extranjero.¹⁶⁷

Hay así un complejo juego de referencias en los comentarios de Fronesis con respecto a la obra de Rousseau, juego que va mucho más allá de la mera identificación entre la figura y la poética lezamianas con las del pintor francés. Por un lado, Lezama refuerza a través de su personaje la “inocencia” y el “primitivismo” atribuidos a Rousseau, su supuesta carencia de entrenamiento técnico, resaltando además la importancia de su experiencia americana, ese “espacio gnóstico” al que se refiere Lezama en *La expresión americana* – experiencia que irónicamente, nunca existió. Al resaltar el supuesto primitivismo del pintor y la centralidad de su viaje a América para su formación, Lezama implica que el efecto de *mirabilia*, lo natural maravilloso en Rousseau – “que no dependía de técnica ni aprendizajes” (48), en las palabras de Fronesis – era una forma de percepción natural y directa de una realidad mágica que no dependía de las técnicas “sicotrópicas” y “alucinaciones” de los surrealistas, es decir, la paranoia crítica de Dalí.

Por otro lado, Lezama no deja de desconstruir el aura de inocencia y primitivismo que se formaron alrededor de Rousseau. Con esto, también desconstruye la fama de “ingenuo” que le crearon críticos como Cortázar. Al discutir las relaciones entre Rousseau y Apollinaire, Lezama/Fronesis sugiere que Rousseau era un pintor

¹⁶⁷ Respecto a los varios mitos contruidos alrededor de Rousseau, consultar *The Banquet Years*, de Roger Shattuck, tal vez el primer biógrafo y crítico en desconstruirlos y defender la tesis de que Rousseau en realidad manejó concientemente su “primitivismo” como forma de lograr su consagración.

concientemente “primitivista”, y no un “ingenuo primitivo”, resaltando la “malicia de los estilos” detrás de sus “órficos encantamientos”. Lezama/Fronesis propone así que Rousseau mantuvo un diálogo con pintores consagrados por la tradición. Lezama parece concluir que la obra de Rousseau expresa en realidad aquel equilibrio entre “potencia infantil de creación” y atención a la forma y a la tradición que críticos como Apollinaire no le reconocieron. En las páginas de *Oppiano Licario*, Rousseau figura así como una suerte de “vanguardista inocente”, un modelo de lo que, para Lezama, sería el “verdadero” artista. Vale aclarar aquí que el concepto lezamiano de “lo germinal creacional”, y su empleo de la expresión bretoniana “mirada inocente” *no* implican ni la idea de ingenuidad, y ni tampoco la de “primitivo”. En Lezama, la palabra “inocencia” está más bien relacionada con la idea de “ver de nuevo”, libre de las limitaciones, de los amarres de la “manera”. Esa idea de “ver de nuevo” es una idea que Lezama aplica tanto al diálogo del artista con la realidad que lo circunda, como a su diálogo con la tradición. En definitiva, las críticas lezamianas a los “artificios” surrealistas no se traducen como una crítica a la forma, y sí a la degeneración de la “manera” en “manías”. Así, para Fronesis, la “modernidad” y “originalidad” de Rousseau no derivan de un “primitivismo auténtico” o de la “maestría de la naturaleza”, y sí de la incorporación libre, creativa de la tradición plástica europea, combinada a las referencias librescas de que se alimentaron sus retratos de paisaje.

Es a este punto que se relaciona el segundo elemento que quisiéramos resaltar en este pasaje de *Oppiano Licario*: la contraposición que establece Fronesis entre la

“manera moderna” del pintor francés y la “manera egipcia” de Picasso. Según Fronesis, “[Rousseau] un día se encuentra con Picasso y le dice: ‘Nosotros somos los dos grandes primitivos vivientes, usted en la manera egipcia y yo en la manera moderna.’” (OP 167)¹⁶⁸ Retomemos la cita en que Fronesis habla de la experiencia americana de Rousseau:

El Aduanero, dentro de lo que él consideraba la tenacidad de su manera, presumía frente a Picasso de representar la manera moderna tal vez porque sus recuerdos de infancia le sirvieron para todo ulterior desenvolvimiento, por su fabuloso viaje a México, tal servicial a su imaginación como el de Baudelaire por las Indias americanas, por su alucinado culto del detalle y su místico y alegre sentido de la totalidad, por su originalidad en el sentido de poderosa raíz germinativa y no a través de síntesis de fragmentos aportados por las culturas.” (OP 167)

Aquí, la “manera moderna” del pintor francés – que poco tiene de moderna, como bien lo señala Pellón¹⁶⁹ – se asocia directamente a su viaje a México, reiterándose además la oposición que veníamos trazando entre el arte del Aduanero y las vanguardias – a cuya novolatría y “cansancio” el personaje implícitamente opone la “originalidad en el sentido de raíz germinativa” que se observa en la obra de Rousseau. Para Fronesis, la obra del francés expresa un “místico y alegre sentido de totalidad” – en oposición a la “fragmentación” vanguardista. Curiosamente, la idea de “síntesis de fragmentos aportados por las culturas” recuerda la caracterización lezamiana de la obra

¹⁶⁸ Según Caws (2005, 57), esa declaración de Rousseau ocurre durante un banquete que Picasso ayudó a organizar en su homenaje en 1908, y como lo señala Shattuck, fue utilizada por Apollinaire para atestiguar la ingenuidad del pintor francés – lo cual obviamente no es el caso aquí, donde el “burlado” parece ser Picasso.

¹⁶⁹ En las palabras de Pellón: “It is not difficult to accept mysticism, joy, candor, hallucination, and opposition to the Powers of Hell as shared elements in the poetics of Rousseau and Lezama; it is harder, however, to accept them as the norm for modernity!” (1988, 370)

de Picasso como una gran síntesis de estilos, épocas y culturas en *La expresión americana*, síntesis que ve como la base de la cultura americana. Si aceptamos la hipótesis de que hay una identificación *sine qua non* entre la figura de Rousseau y la de Lezama aquí, resulta un tanto contradictorio que al alabar al pintor francés, Fronesis implícitamente critique el mismo tipo de originalidad que, a lo largo de su ensayística, Lezama asocia a ambos el pintor de mayor expresión en el siglo veinte – como también de mayor influencia en América Latina, particularmente en Cuba: la incorporación transmutativa de fragmentos de distintas culturas. No olvidemos además que Breton utiliza la expresión “ojo inocente” *primordialmente* para caracterizar la obra de Picasso. Lo mismo se aplica a Lezama, quien no comenta sobre la obra de Rousseau en ninguna otra parte sino en esta novela.

Hasta ahora, he argumentado que la apropiación de la figura de Rousseau en *Oppiano Licario* funciona como un contrapunto a la que hizo la vanguardia europea. Considerando la admiración de Lezama hacia Picasso sin embargo, es difícil creer que el contrapunto entre la “manera moderna” de Rousseau y la “manera egipcia” de Picasso pueda interpretarse como una referencia peyorativa a este último. ¿Cómo explicar esa aparente contradicción? ¿Es la referencia a Picasso en este episodio un mero “comentario al margen”, tal como lo sugiere Pellón?

Veamos cómo Fronesis define la “manera egipcia” atribuida a Picasso:

¿Qué entendía el Aduanero por la manera egipcia? La técnica llamada completiva de los egipcios dependía de distintos fragmentos que forman unidad conceptual o de imagen, antes que unidad plástica. La técnica completiva

marcha acompañada de una simbólica hierática, es decir, surgida de un cosmos mitológico. (OP 167)

La “técnica completiva” se puede realmente relacionar a los principios básicos del cubismo, cuyos inicios se relacionan de cerca con la asimilación europea del arte africano. Como lo demuestran Foster, Krauss, Bois y Buchloh, el contacto de Picasso con el arte africano fue absolutamente central para el del cubismo. Ejemplo de eso es su *Les Femmes d'Alger* (O.K. 167), obra de transición cuya versión final, elaborada tras su contacto con el arte africano, difiere fundamentalmente de la primera, y es tal vez la primera expresión del cubismo sintético que el personaje



Figura 4: Pablo Picasso. *Les Femmes d'Alger*. 1907. Óleo sobre lienzo. The Museum of Modern Art, Nueva York.

Lezamiano identifica con la técnica completiva de los egipcios. Tal como en esta técnica, como veremos, el cubismo logró también una “unidad conceptual o de imagen” a través de fragmentos, ya sea presentando el mismo objeto bajo diferentes perspectivas simultáneamente – como en el cubismo sintético –, ya sea a través del recorte y *collage* de fragmentos – como en el caso de los *collages* cubistas. Ese “nuevo perspectivismo” – expresión de Lezama –, logrado a través de una meticulosa experimentación con estilos y técnicas tomados de tradiciones pictóricas occidentales y no-occidentales – la egipcia incluida –, representó

para Lezama el gran logro del arte contemporáneo¹⁷⁰. Más aún, la “técnica completiva” que Fronesis asocia a Picasso se relaciona de cerca con al sistema poético del mundo lezamiano, basado en el contrapunto de imágenes pertenecientes a diferentes culturas de manera a formar la *imago* – la “ficción de los mitos” que nos entregaría un “nuevo mito” a la que se refiere el autor en *La expresión americana*. Como lo recuerda Chiampi en su edición de *La expresión americana*, la “visión histórica” propuesta por Lezama se ofrecería como una “red de las imágenes [que] forma la imagen” (OC 154) a través del ejercicio del contrapunto metafórico, uniendo conceptualmente en una misma imagen fragmentos culturales alejados en el espacio y el tiempo. En las palabras de Chiampi:

En vez de relacionar los hechos culturales americanos por relación de causa-efecto, denunciando una progresión evolutiva, su contrapunto se mueve, erráticamente, para delante y para atrás en el tiempo, en busca de analogías que revelen el devenir. Compara, así, nuestros textos con los de otras culturas alejadas en el tiempo y en el espacio. [...] Trazos, partículas, fragmentos de textos son extraídos de una totalidad – como en una sinecdótica – para ser analogazos con otros retazos de otra realidad. La idea es la de componer, con esos saltos y sobresaltos, una especie de constelación supra-histórica en que los textos dialogantes exhiben su devenir en la mutación de esas partículas. (EA 17-8)¹⁷¹

¹⁷⁰ Para Lezama: “Lo que ha permitido que el ojo de Picasso sean tan esencialmente analítico como el que sus estimulantes ofrezcan una unidad expelida con un irreprochable adamismo, será siempre el milagro más actual de nuestra época.” (OC 243–4)

¹⁷¹ Agrega Chiampi: “La analogía en Lezama es fundamentalmente poética: es producto del ‘súbito’ de la asociación, destituido de toda pretensión de objetividad; es así una ‘gravitación’, una ‘urdidumbre’, una ‘resonancia’ [...] desplegadas por la imaginación y la memoria en una dimensión, diríase, meta-racional.” (EA 18) Como se puede constatar, esta noción de conocimiento se relaciona de cerca con el tipo de conocimiento que se desprende de los mitos – elemento central para la poética lezamiana –, y también con la “técnica completiva” descrita por Fronesis. Al resumir su acercamiento a la historia de las culturas en *La expresión americana* – obra que no es sino una anticipación de lo que sería *Las eras imaginarias* –, Lezama establece un significativo paralelo entre su método de conocimiento a través de la imagen, y lo que llama el método “mítico-crítico” de Eliot; paralelo en el que su complejo manejo de la tradición, así como su concepto muy particular de originalidad, notadamente contravanguardista, quedan patentes. El pasaje es largo, pero significativo en cuanto a la relación entre el mito y la poética lezamiana: “En el

Muerte de Narciso – poema que según Ben Heller se relaciona de cerca con la mitología egipcia –, podría verse también como puesta en escena de esta “técnica completiva”. Se equivoca por lo tanto Pellón al afirmar que las especulaciones de Fronesis sobre qué entendía Rousseau por la “manera egipcia” de Picasso interesan menos que su defensa de la “modernidad” de Rousseau. En efecto, cabría cuestionarnos: ¿no sería Picasso el que realmente se ofrece como alter ego de Lezama a través de las páginas de *Oppiano Licario*? ¿No estaría Lezama jugando con el lector – y especialmente con Cortázar – al sugerir su identificación con Rousseau? ¿Sería posible establecer una correspondencia entre los principios básicos del cubismo y la poética lezamiana? ¿O es que – como ocurre con frecuencia en la obra del autor – deberíamos buscar un tercer elemento, una solución unitiva entre la “manera moderna” de Rousseau y la “manera egipcia” de Picasso?

periodo correspondiente a la novelística de Joyce, la crítica asomó sus perplejos, se encontró sofocada por [...] un realismo que creaba su propia realidad [...].” En respuesta a esa problemática, prosigue Lezama, propone Eliot: ““En lugar del método narrativo, debemos usar el método mítico.”” Y continúa: “Sabemos que en el caso peculiar de Mr. Eliot, el método mítico era más bien mítico-crítico [...]. No le preocupaba a Eliot, la búsqueda de nuevos mitos, pues él es un crítico pesimista de la era crepuscular. Pesimista en cuanto él cree que la creación fue realizada por los antiguos y que a los contemporáneos sólo nos resta el juego de las combinatorias. [...] Eliot pretende, en realidad, no acercarse a los nuevos mitos, con respecto a los cuales parece mostrarse dubitativo y reservado, o a la vivencia de los mitos ancestrales, sino al resguardo que ofrecen esos mitos a las obras contemporáneas, los que le otorgan como una nobleza clásica.” Con lo que concluye: “Nuestro método quisiera más acercarse a esa técnica de la ficción, preconizada por Curtius, que al método mítico-crítico de Eliot. Todo tendrá que ser reconstruido, invencionado de nuevo, y los viejos mitos, al reaparecer de nuevo, nos ofrecerán sus conjuros y sus enigmas con un rostro desconocido. La ficción de los mitos son nuevos mitos, con sus cansancios y terrores.” (EA 57-8)

3.2 POR UN OJO ANALÍTICO: JOSÉ LEZAMA LIMA Y EL CUBISMO EN LA ENCRUCIJADA ÓPTICA DEL ARTE CONTEMPORÁNEO

En el primer capítulo de este trabajo empleamos los términos “encrucijada óptica” como metáfora para referirnos a la dicotomía entre formalismo racionalista y anti-formalismo que, para Lezama, caracteriza el arte contemporáneo. La metáfora tiene como referencia concreta un ensayo del propio Lezama, “Sobre Paul Valéry” (1945). Retomemos la cita en la que el autor resume subliminalmente el argumento de este ensayo: “Entre el ojo del insecto y el ojo del pulpo se encuentra nuestro actual periodo alejandrino apocalíptico.” (OC 101) Como hemos visto, el “ojo del insecto” funciona como una referencia al formalismo racionalista que Lezama encuentra en la poesía pura, y que antes había caracterizado el parnasianismo – referencia central para Valéry y su concepción de la poesía como una “matemática inspirada”. A su vez, el “ojo del pulpo” es una alusión al anti-formalismo, la idea del trabajo artístico como un proceso impuro de inmersión en la experiencia sensible y psíquica que caracteriza el surrealismo, como antes había caracterizado también el simbolismo y el impresionismo – el simbolismo siendo otra referencia central de Valéry, responsable por la atención que el autor concedió al aspecto musical de la poesía. Pero veamos cómo Lezama caracteriza ese “ojo de pulpo”:

El ojo del pulpo necesita nutrirse de su comprobación por el tacto, y los ojos que luchan con una resistencia opaca se ven obligados a dejar sus tentáculos en suspensión, como una excesiva seguridad en la carnosa oscuridad que le circunscribe. Como el ojo del pulpo se desenvuelve despacioso, los tentáculos se obligan con una rapidez fascinante a acariciar el objeto adquirido. El tacto y la

visión se refuerzan en una forma que corrobora la atrofia de algunos sentidos, y esa colaboración hace pensar que ninguno de esos sentidos sería capaz por sí solo de llegar a su destino. (OC 100-1)

En este pasaje, Lezama se refiere a la desconfianza en relación a la visión, la crítica al ocularcentrismo occidental que según Jay distinguió ciertos sectores de la vanguardia, el surrealismo en particular. En realidad, detrás de la expresión “ojos de pulpo” parece cifrarse la celebración de los otros “ojos del cuerpo” observada en la obra de Georges Bataille, cuya *Histoire de l’oeil* (1928) consiste precisamente en una celebración de los “bajos sentidos” en detrimento de la visión y la crítica a una concepción ocularcentrista de conocimiento. Análogamente, si al adoptar un modelo visionario de visión Breton le confiere cierta centralidad a los “ojos de la mente” – en detrimento de una concepción cartesiana de visión –, es el apego a los sentidos, a la experiencia sensible y el deseo – eso es, los “ojos del cuerpo” – que sostiene las teorías elaboradas por el autor entre fines de los años treinta y los años cuarenta. Hay en el segundo Breton lo que llamamos una fenomenología de lo maravilloso, la atribución de cierto aspecto fenomenológico y sensible a lo surreal que conllevó una atención especial a la percepción de lo real y lo que llamaríamos una “poética de los señales” en la obra del autor.¹⁷² Además, tal como en el caso de la obra de Bataille, también en Breton y los demás surrealistas – Dalí, René Magritte y Luis Buñuel por ejemplo – la crítica al ocularcentrismo occidental ha sido acompañada por una cierta obsesión por el ojo y las

¹⁷² En todo caso, eso no le quita a los “ojos de la mente” la primacía de que hablábamos: es, al final, como una dialogía entre lo real sensible – la necesidad natural –, y el deseo – la necesidad humana – que Breton define su concepto de azar objetivo y justifica la “poética de los señales” a la que nos referíamos.

metáforas oculares.¹⁷³ Las metáforas oculares abundan en la ensayística lezamiana y también en su poesía, como lo muestran por ejemplo “Rapsodia para el mulo” (1949), y evidentemente, *Muerte de Narciso*. Tal como *Muerte de Narciso*, “Rapsodia para el mulo” es antes que nada una *ars poética* en la que se discuten las relaciones entre poesía, imagen y realidad, o si se quiere, la poesía como imagen y la imagen como relación dialógica, fenomenológica entre el hombre que mira y la realidad sensible. No sorprende por lo tanto que todo el poema esté construido alrededor de la imagen del ojo y otras metáforas oculares.¹⁷⁴ Así, al utilizar la metáfora “ojo de pulpo”, Lezama sólo alude al anti-formalismo surrealista, sino a la crítica al ocularcentrismo occidental implicada por su manejo muy particular de la cuestión de la visión, desplazada en favor de una celebración del cuerpo, el deseo y lo invisible como *loci* del conocimiento.

Citando “El difunto Matías Pascal” (1904), de Luigi Pirandello, resume Lezama:

¹⁷³ En cuanto a la obsesión surrealista por la visión y las metáforas oculares, basta recordar la insistencia con la que figuran ojos en las pinturas de Dalí y Magritte, o la escena inicial de *Un chien andalou* (1929), de Dalí y Buñuel. Asimismo, a pesar de su desconfianza inicial hacia las artes visuales, y sobre todo la fotografía – a las que el autor criticaba por ser demasiado representacionales, “realistas” –, Breton posteriormente pasaría a entenderlas más bien como “ventanas al alma”, al mundo psíquico. De acuerdo a Jay: “How did painting (or going ‘beyond’ it) provide the occasion for stimulating the eye to regain its innocence? Revitalizing a metaphor seemingly discredited by modernist abstraction, Breton admitted that ‘it is imposible for me to consider a picture as anything but a window [...]’. But rather than revealing an external world situated in Cartesian perspectivalist space, the window opened ‘out’ on the psychic world within.” (244-5) Recordemos que *Nadja* está enteramente “ilustrada” por dibujos hechos por la personaje y por fotografías. Entre ellos, un dibujo con un par de ojos al centro y una fotografía de los ojos de Nadja, a los que Breton se refiere con insistencia a lo largo de la obra.

¹⁷⁴ En uno de los pasajes más significativos del poema, se lee: “Sus ojos soportan cajas de agua / y el jugo de sus ojos / —sus sucias lágrimas— / son en la redención ofrenda altiva. / Entontado el ojo del mulo en el abismo / y sigue en lo oscuro / con sus cuatro signos. / Peldaños de agua soportan sus ojos, / pero ya frente al mar / la ola retrocede como el cuerpo volteado / en el instante de la muerte súbita. / Hinchado está el mulo, valerosa hinchazón / que le lleva a caer hinchado en el abismo. / Sentado en el ojo del mulo, / vidrioso, cegato, el abismo / lentamente repasa su invisible.”

Así un poeta, refiriéndose al periodo que en el conocimiento representa en ojo del insecto y del pulpo, nos dice: “Todo soy boca de cintura arriba, / Y más muerdo sin ellos que con dientes. / Tengo en sitios contrarios dos guerreros, / Los ojos en los pies y en los ojos los dedos.” (OC 101)

Contrastando con ese “ojo de pulpo”, el “ojo del insecto” a que se refiere Lezama, y que al principio asociamos al formalismo racionalista de la poesía pura, se caracterizaría por una visión “multifacetada”:

El ojo del insecto, facetado para el espectro, [...] tiene que luchar contra una impulsión insensata y una suspensión muscular, tiende a descomponer en giraciones infinitas, en paisajes que proliferan y se agalopan, lo que su propia impulsión acabará por asimilar en linealidad destructora. [...] Para luchar con el aire y su incesante refracción mostrará la multiplicación de sus córneas y cristalinos. (OC 100)

Para Lezama, “[l]a fluencia de las tentaciones rivales, su multiplicación y entrecruzamiento, *su ruptura de la independencia de los sentidos, para otorgarnos una nueva nebulosa sensorial*, provocaban el ojo facetado del insecto.” (OC 101, énfasis mío)

Aparece aquí la idea de fragmentación del campo visual y/o de la experiencia perceptiva de la que habla Jay, y de la cual el cubismo se presenta como la más acabada expresión. En realidad, hay una relación directa entre la metáfora del insecto empleada por Lezama y las referencias de las que se alimenta el cubismo. De acuerdo a Jay, una de las reacciones a esa fragmentación del campo visual, la desconfianza en relación a lo burdamente visible que acompaña la experiencia de la guerra, fue

a compensatory exaltation of the aerial perspective of the flyer, those “knights of the sky” able to rise above the confusion of the earth-bound – and often Earth-bespattered – combatants. [...] Cubism, which was in fact on the wane in Paris, grew increasingly popular among artists with experience at the front. But whereas from the perspective of the ground it expressed the decomposition of

spacial order, from the air it suggested a landscape with unexpected intelligibility. Within the internal history of Cubism, the shift may have been reflected in the transition from its analytical to synthetic phases. (213-4)

Si el ojo facetado del insecto “tiene que luchar con el aire”, y “tiende a descomponer en giraciones infinitas, en paisajes que proliferan y se agalopan, *lo que su propia impulsión acabará por asimilar en linealidad destructora*”, la perspectiva aérea del piloto de guerra es lo que permite convertir la visión fragmentada obtenida desde el campo de batalla, desde el suelo, en un paisaje unificado, inteligible.



Figura 5: DEL CUBISMO ANALÍTICO AL CUBISMO SINTÉTICO. Pablo Picasso. *Guernica*. 1937. Óleo sobre lienzo. Museo Reina Sofia, Madrid.

Esa “perspectiva aérea” – celebrada por los mismos cubistas, como lo atestiga Gertrude Stein en *Picasso* (1928) – es lo que ofrecería la posibilidad de producir una visión unificada a partir de una experiencia visual fragmentada en su origen, y estaría en el cimiento del pasaje del cubismo analítico – altamente abstracto y fragmentario –, al

cubismo sintético – de mayor coherencia plástica –, no por casualidad posterior a la experiencia de la guerra.

En gran medida derivado de los *collages* de los años diez, el cubismo sintético se caracterizaría por reemplazar lo que antes se había logrado a través del recorte y yuxtaposición de materiales heterogéneos sobre el lienzo en el periodo analítico por la presentación simultánea de diferentes perspectivas de un determinado objeto a través de la pintura, ofreciéndose así una imagen sintética, unitiva de este objeto. De acuerdo a Jay, el pasaje del cubismo analítico al cubismo sintético anticipa el “llamado al orden” que se daría en el pos-guerra:

Postwar would require, they [los vanguardistas] reasoned, the restoration of a unified scopic regime. [...] Here the precarious ‘recall to order’ of the 1920s found one of its origins, as certain modernists sought to contain the more explosive and disintegrative implications of their predecessors’ work. (215)

Para Jay, una de las reacciones a la fragmentación del campo visual que caracteriza el advenimiento de la modernidad, y que como dijimos no se restringe a la experiencia de la guerra fue

the willed return to visual lucidity and clarity [...]. The new mood in Paris was evident in the waning popularity of Cubism, the reevaluation of Cézanne in non-Bergsonian terms, the revival of interest in Seurat’s serene canvases, and the newly sober preoccupations of artists like Robert Delaunay, Pablo Picasso, and Juan Gris. (214)

Ya para los años veinte Picasso abrazaría lo que se puede interpretar como un “retorno” al neoclasicismo y otros estilos marcados por un perspectivismo esencialmente cartesiano. Para Foster, Krauss, Bois y Buchloh sin embargo, hay una diferencia esencial entre ese “retorno a la tradición” que se observa en la obra de Picasso, y el “llamado al orden” que caracterizaría el pos-guerra, al cual la fase neoclásica del pintor se anticipa. Para ellos, el recurso al estilo neoclásico en Picasso debe leerse esencialmente bajo la categoría del pastiche, y en ese sentido, obedece a los mismo principios del *collage*:

The principle [...] at work – internal to Cubism itself – is collage: the grafting of heterogeneous material onto the formerly homogeneous surface of the work of art. If collage could paste matchbooks and calling cards, wallpaper swatches, and newsprint onto the field of Cubism, [...] why cannot this practice be extended to the grafting of a whole range of ‘extraneous’ styles onto the unfolding oeuvre [...]? (Foster et. al., 162)

En todo caso, no hay duda de que responde en cierto sentido a ese deseo de claridad y lucidez de que habla Jay.¹⁷⁵ Tal como el “ojo del insecto” lezamiano por lo tanto, el “ojo sintético” de los cubistas reúne los fragmentos de que se compone nuestra experiencia visual para formar una imagen *completiva* – si bien caleidoscópica – de la realidad.

¹⁷⁵ Para esos críticos en realidad, los pastiches neoclásicos de Picasso mejor se comprenden a la luz de lo que Freud llamó “formación-reacción”, un proceso caracterizado por “a curious transformation of repressed urges, a transformation that seemed to deny those low, libidinally charged impulses by substituting for them something that was their exact opposite: behavior that was ‘high’, laudable, upright, proper” (164). De acuerdo a ellos, este modelo “explains the dialectical connection – which is to say, the togetherness in opposition – between Cubism and its neoclassical ‘other’.” Además, “it produces a structure that helps to account for the shape of many antimodernist practices throughout the century, including the *rappel à l’ordre* production, but also reactionary painting from Giorgio de Chirico to later Picabia. It shows, that is, the degree to which those antimodernisms are themselves conditioned by exactly those features in the modernist work they wish to repudiate and repress.” (165) Como venimos argumentando a lo largo de este trabajo, tal vez sea éste también el caso del supuesto anti-vanguardismo lezamiano.

La solución a la “encrucijada óptica” del arte contemporáneo, la dicotomía entre el “ojo del pulpo” y el “ojo del insecto” que marcó el inicio del siglo y el nacimiento del cubismo, como argumenta Lezama en “Cautelas de Picasso” (1940), estaría precisamente en el “ojo analítico” de Picasso. Como hemos visto en el primer capítulo, el “ojo analítico” de Picasso representaría para la historia del arte la solución a la lucha entre el abandono absoluto de la forma, de un lado, y el formalismo racionalista, “deshumanizado”, de otro. Para Lezama, el “secreto” de Picasso estaría en su capacidad de reavivar distintos estilos históricos, de *analizar* la tradición – la forma –, sin con todo perder su “fuerza creacional”, su “potencia infantil de creación” – es decir, sin redundar ni en un arte “deshumanizado”, ni meramente mimético y/o realista:

Un ojo que empiece con él, que emplaza un perspectivismo desconocido hasta entonces, es capaz de avivar la adquisición del método de todos los estilos conocidos. *La cultura ha resuelto aquí su tenebrosa enemistad con la natura, es clásicamente orgánica*, capaz de vivir cada uno de sus aforismos. (OC 245, énfasis mío)

Al enfatizar el antagonismo entre “cultura y natura”, Lezama no sólo parece referirse a la dicotomía entre formalismo y anti-formalismo, arte deshumanizado y psico-sensorial, sino al abandono de cualquier intento de representación de lo real que acompañó la desconfianza hacia la visión característica de la vanguardia, responsable por la artificialidad que el autor observa en el surrealismo. En contraste con esa artificialidad surrealista, desvinculada de lo real según lo argumenta Lezama, los cubistas siguieron apegados a un arte esencialmente “retinario”, representacional, asentado en la experiencia visual, sin con todo obedecer los parámetros realistas de

representación. Esa organicidad entre cultura y natura, esa prominencia de lo visual y lo real sensible, es algo central para la poética lezamiana y su concepto de imagen, entendida como un dialogo entre el hombre que mira y el paisaje. Para Lezama por lo tanto – y como también lo sugieren Jay, Foster y otros –, el “ojo analítico” de Picasso y el cubismo sintético representarían una salida “apaciguadora” para el arte contemporáneo frente a la crítica al perspectivismo cartesiano que emerge con el advenimiento de la modernidad y que, según Lezama, los surrealistas habían llevado a los extremos del más absoluto artificialismo.

Lezama luce muy conciente del cambio epistemológico asociado con el surgimiento de ese “ojo analítico”, sus pulsiones e implicaciones más allá del mundo del arte. En “Preludio a las eras imaginarias” (1958), Lezama contrasta lo que sería el régimen óptico característico del mundo clásico y el contemporáneo. En el mundo clásico, afirma Lezama, hay una continuidad entre causalidad y visualidad: “La causalidad aparece [...] como una sucesión de la visibilidad” (OC 804), mientras que lo incondicionado se asocia al dominio de lo invisible, a lo que no se reduce a la visibilidad. En otras palabras, lo “real”, “racional”, “conocible”, es lo visible y lo que rompe la causalidad, queda fuera del escopo del conocimiento humano y su posible representación artística. Es la ruptura de esa continuidad y el cuestionamiento del privilegio absoluto de la visión en cuanto instrumento de conocimiento lo que genera la duplicación óptica en el “ojo del pulpo” – que “ve” con el tacto –, y el “ojo del insecto” – la visión fragmentada. En el arte contemporáneo, no sólo se reta la continuidad entre la

visión y lo “real”, visión y conocimiento, visión y representación: todo el régimen de percepción en el que se basa la episteme y el arte modernos queda afectado. Como señala Lezama: “[e]l antiguo paraíso de una sensación para un sentido se destruye.” (OC 101)

Esta cita, que a principio podría leerse como una referencia a las sinestesias simbolistas, nos remite a uno de los problemas clave del cubismo y su nuevo perspectivismo, cuyo intento principal era superar las limitaciones de la visión y el perspectivismo cartesiano presentando diferentes perspectivas de una misma realidad – la tercera e incluso cuarta dimensiones – simultáneamente. Aunque la encrucijada entre el “ojo del pulpo” y el “ojo del insecto” a la que se refiere Lezama pueda ser leída como una confrontación entre apelo a la experiencia sensible y apelo a la forma, también implica una obvia dicotomía entre lo *táctil* y lo *visual*, dicotomía que está en el cerner de los experimentos cubistas. De acuerdo a Foster, Krauss, Bois y Buchloh, “the rupture between visual and tactile experience, something that had obsessed nineteenth-century psychology with the problem of how the separate pieces of sensory information could be unified into a single perceptual manifold (110)” también fundamenta los orígenes del cubismo. Para esos críticos, las primeras obras asociadas al cubismo analítico

dramatize the separation of sensory channels of experience – visual versus tactile – thereby bringing the painter up against the problem of visual skepticism, namely that the only tool at his or her hand command is vision, but that depth is something vision can never directly see. (110)

Esa dicotomía entre experiencia táctil versus experiencia visual, la dificultad de traer a la lienzo la idea de profundidad, no sólo aparece en la pintura cubista sino que fue en realidad una preocupación básica de los que idearon y escribiendo con respeto a ella. En *Du cubisme* (1912) – primer intento de teorizar sobre esa estética, que al contrario de otros movimientos de vanguardia no contó con ningún tipo de manifiesto inaugural –, Albert Gleizes y Jean Metzinger afirman que “‘the convergence which perspective teaches us to represent cannot evoke the idea of depth’, so that ‘to establish pictorial space, we must have recourse to tactile and motor sensations’.” (Foster et. al., 110) Este problema fundamental del cubismo tiene sus raíces no sólo en manifestaciones concretas de la modernidad que han afectado directamente nuestro régimen perceptivo – como la publicidad, los neons, la fotografía, el cine y la experiencia de la guerra –, sino en manifestaciones del pensamiento y las ciencias de fines del siglo diecinueve e inicios del veinte que también han afectado decisivamente la *episteme* moderna y nuestro entendimiento de lo “real”. Resulta necesario subrayar que la asociación entre el perspectivismo cubista y las ciencias aparece ya entre los mismos ideólogos y primeros críticos del cubismo, como el trabajo de Gleizes y Metzinger, y los ensayos de Apollinaire. En “La Nouvelle peinture”, ensayo escrito por el poeta en 1912, afirma Apollinaire:

Until now, the three dimensions of Euclidian geometry sufficed to still the anxiety provoked in the souls of great artists by a sense of the infinite – anxiety that cannot be called scientific [...]. The new painters do not intend to become

geometricians [...]. But it may be said that geometry is to the plastic arts what grammar is to the art of writing. Now today's scientists have gone beyond the three dimensions of Euclidean geometry. Painters have, therefore, very naturally been led to a preoccupation with those new dimensions of space that are collectively designated, in the language of modern studios, by the term *fourth dimension*. (Caws 2001, 120)

En “Le Cubisme diffère” (1913), Apollinaire llega incluso a hablar de un “cubismo científico” como siendo una de las “formas puras” del cubismo. Así, innovaciones científicas como la geometría no-euclidiana, el concepto de espacio-tiempo y la teoría de la relatividad de Albert Einstein estaban en el centro de las preocupaciones de los cubistas.¹⁷⁶

Esas relaciones entre el cubismo – o la encrucijada óptica del arte contemporáneo – y las ciencias tampoco pasaron desapercibidas por Lezama¹⁷⁷, quien no sólo fue un persistente admirador de la obra de Picasso, sino también lector devoto de Apollinaire y Stein¹⁷⁸. La misma *Revista de Avance* publicó varios ensayos sobre las ciencias contemporáneas; para ese entonces, se trataba de un asunto de interés general – o “lectura obligatoria” – para cualquiera que estuviera interesado en el “arte

¹⁷⁶ “Stating that natural vision is impoverished since we can never see the whole of a three-dimensional object from any single vantage point [...] they argued that Cubism overcomes this handicap by breaking with a single perspective to show the sides and back simultaneously with the front, so that we apprehend the thing from everywhere, grasping it conceptually as a composite of the views we would have if we actually moved around it. Positing the superiority of conceptual knowledge over merely perceptual realism, these writers inevitably gravitated toward the language of science, describing the break with perspective as a move toward non-Euclidean geometry, or the simultaneity of distinct spatial positions as a function of the fourth dimension.” (Foster et. al., 107)

¹⁷⁷ A este respecto, consultar la tesis de Omar Vargas, “Silogísticas del sobresalto: Resonancias científicas en la obra de José Lezama Lima”.

¹⁷⁸ El ensayo “Cautelas de Picasso” no es sino una reseña – si así se quiere – del libro de Stein sobre la obra de Picasso; Lezama frecuentemente alude a los ensayos de Apollinaire a lo largo de su obra.

nuevo”¹⁷⁹. Anticipando el concepto de *retombé* desarrollado más tarde por Severo

Sarduy¹⁸⁰, afirma Lezama en “El secreto de Garcilaso” (1937):

Scheler [...] nos ha hablado de cómo la problemática de la tragedia griega se resuelve en la física matemática francesa de los siglos XVII y XVIII; de las analogías entre el gótico arquitectónico y la escolástica de gran estilo; entre el expresionismo y el panromanticismo vitalista. Un gran ejemplo contemporáneo lo tenemos en la transposición de las geometrías no euclidianas (Riemann), y la física del espacio-tiempo, a la perspectiva simultánea y a los planos sometidos a la divagación en la sinusoidal del tiempo, casi realizadas en el cubismo o expresionismo abstracto de Pablo Picasso. (OC 27)

Así, tal como observan Jay y Foster con relación al arte y el pensamiento europeos del siglo veinte, o Caws para el caso específico de las vanguardias, la cuestión de la visión y de la visualidad es el fundamento de las ideas estéticas de Lezama, de las que deriva una serie de principios y problemas que nos remiten directamente al cubismo. Lezama mismo reconoce la importancia de la cuestión de la visualidad para el arte y la literatura contemporáneos cuando, “En la muerte de Matisse” (1954), afirma:

Contemplamos ahora, en nuestros días, al indolente joven escriba, culpando a la sequedad de la letra y al frígido causalismo de la sintaxis, de la escasa captación de la liebre de su pensamiento, que cree áurea y sutilísima; o de su sensibilidad, jurada como incisiva y disparada. Sueña con los ideogramas grafológicos de la escritura china y con reemplazar el hiriente rasgueo de la estilográfica por el caricioso pincel. Escribir a pinceladas, sin despertar ni ahuyentar el monstruo, musita con esa ingenuidad radical de los pasados de listo.” (453)

¹⁷⁹ Como ejemplos, podríamos citar los ensayos de M. F. Gran, “Incertidumbre de la geometría de espacio real” y “La onda fresneliana”, y de Francisco Ichazo “Biología de lo arbitrario. Exposición de Abela”.

¹⁸⁰ El concepto de *retombé* fue desarrollado por Sarduy en *Barroco* (1974), colectánea de ensayos donde el autor discute las resonancias entre artes y ciencias en el periodo barroco, y el contemporáneo. Así por ejemplo, Sarduy relaciona la elipse kepleriana con el recurso a la elipsis en la poesía barroca, o la teoría del big bang con la proliferación neobarroca.

“Hoy la poesía está en las manos de los pintores”, afirmaba Dalí (citado de Caws 2008, 77). Lo interesante, sin embargo, es hasta qué punto las implicaciones del tipo de visualidad encarnada en las vanguardias, el cubismo en particular, penetran no sólo las evaluaciones lezamianas del arte contemporáneo, sino también la que hace de poetas y artistas pertenecientes a otras épocas y culturas, informando su concepción de poesía y su sistema poético del mundo de manera general.

En “El secreto de Garcilaso” por ejemplo, el contraste que establece el autor cubano entre la poesía de Góngora y Garcilaso se traduce también en una “cuestión de miradas”. Lezama establece aquí un paralelo implícito entre la mirada gongorina y el “ojo analítico” de los cubistas. Lezama resume la poesía como un dialogo entre el paisaje, o lo que a veces llama *campo visual* – empleando concepto que sería desarrollado mucho más tarde por teóricos como Jay¹⁸¹ –, y su *tiempo de captación* por la mirada – evocando así la idea de espacio-tiempo. En Garcilaso, afirma Lezama: “La supresión de espacios intersticiales, *no [es] debida como en Góngora a la fijeza óptica y a la simultaneidad espacio-tiempo* (OC 38, énfasis mío).” Y prosigue:

La polarización sensorial de Garcilaso, su espectración ambiental, surge clareada contrastándola con la unidad orgánico-sintética de Góngora. Éste se dirige directamente al objeto poético, participando de un campo óptico justísimo [...]. Su ojo frío justifica casi siempre el tiempo de aprehensión. [...] El secreto de Góngora se clarea al mediodía de su unidad representativa. Superposiciones sensoriales resueltas en la homogeneidad óptica del campo poético, nacidas en la equidistancia del ánimo poético y de la estructura grecolatina. La oscilación de

¹⁸¹ Tal como el concepto de paisaje, el concepto de campo óptico también se puede comprender como campo visual culturalizado, es decir, como el espacio “dominado” por la mirada, culturalizado por determinada concepción de visión y visualidad.

la poesía entre el sentido y el sonido, reclamada por Valéry, la ejemplifica en cabal resolución. (OC 39-40)

En estos pasajes, la “polarización sensorial”, la “espectración ambiental” que observa en Garcilaso – ¿atrapado quizás entre el “ojo de pulpo” y el “ojo de insecto”? – se contrasta con el “ojo frío” de Góngora. Éste, as su vez, se asocia a la “simultaneidad espacio-tiempo”, generando una “unidad orgánico-sintética” en la que paisaje y tiempo de captación se ajustan a un “campo óptico justísimo”, y ofreciendo el perfecto balance entre sentido y sonido, es decir, entre las sugerencias del paisaje captado por la mirada, y la forma – las “estructuras greco-latinas” a las que se refiere el autor. Podemos relacionar esa unidad orgánico-sintética a los procedimientos del cubismo sintético de Picasso. Pero Lezama añade aquí otro problema fundamental de la poesía contemporánea, igualmente relacionado a la cuestión de la interdependencia de los sentidos: la cuestión del sonido. Esa cuestión, derivada del simbolismo de Valéry, reaparece también en la poesía de Apollinaire, en la que se busca un balance entre visualidad, musicalidad y sentido. En Lezama, la búsqueda de este balance parece resolverse precisamente en la idea de espacio-tiempo: al espacio, paisaje y/o campo visual, dominio de la mirada, se sobrepone el tiempo de captación, asociado al sonido: “La frase hecha poética obliga a creer forzosamente en la ambientación final, como único recurso del discurso sensible. La superfetación disociativa obliga a una captación óptica, mientras que la lentitud de la carga del tiempo [...] nos lleva a un gozoso inicio acústico.” (OC 31) Es la “luz oída” de la que habla Lezama en su “Sierpes de Don Luis de

Góngora”¹⁸², y que una vez más nos remite a la idea de *retombée* entre arte y ciencias que está en el origen mismo del cubismo¹⁸³.

No es casual por lo tanto que Lezama elija como punto de partida para su poema inaugural – poema que augura la mayoría de los temas que constituirán el sistema poético del autor – un mito en el que tanto la mirada como el sonido aparecen como centrales: el mito de Narciso. Ahora bien, si la cuestión de la visualidad y ciertos problemas característicos del régimen óptico en el arte de vanguardia informan la ensayística de Lezama, ¿de qué manera esa “mirada cubista”, el “ojo analítico” de Picasso informa la poesía lezamiana? ¿Sería posible reconocer principios y técnicas elementales del cubismo – la “técnica completiva” que para Fronesis estaría detrás de la “manera egipcia” de Picasso – en el poema que mejor cifra su poética, *Muerte de Narciso*?

3.3 ¿HACIA UN CUBOSURREALISMO?: EL ARTE DEL *COLLAGE* EN *MUERTE DE NARCISO*

Muerte de Narciso es el primero y uno de los más importantes poemas de Lezama. Publicado originalmente en la revista *Verbum*, el poema contiene gran parte de los temas que atravesarán su obra. Este poema de cierto modo anticipa, tanto en forma

¹⁸² En las palabras de Lezama: “La luz de Góngora es un alzamiento de los objetos y un tiempo de apoderamiento de la incitación. [...] La luz que suma el objeto y que después produce la irradiación. La luz oída, [...] la luz acompañada de la transparencia y del cantío transparente de los ángeles al frotarse las alas.” (OC 185)

¹⁸³ Con respecto a eso, consultar la obra de Linda Dalrymple Henderson, *The Fourth Dimension and non-Euclidean Geometry in Modern Art*.

como en contenido, lo que sería el sistema poético del mundo lezamiano. En las palabras de Remedios Mataix:

Muerte de Narciso pone en práctica ya la reformulación de los conceptos de imagen y metáfora que será característica del Sistema Poético; una reformulación que apunta más allá del decoro de la poética aristotélica y más allá de cualquier definición retórica tradicional. (2000a, 145)

En síntesis, *Muerte de Narciso* es un largo poema que parte del mito de Narciso para indagar sobre las relaciones entre poesía, imagen y realidad, desafiando no solamente el decoro de que habla Mataix – y por ende el formalismo de tipo neoclásico que tanto criticó el autor –, sino también las concepciones racionalistas de conocimiento que sostienen la mimesis aristotélica, el realismo decimonónico y por ende la concepción cartesiana de visión que dominó el pensamiento epistemológico occidental hasta inicios del siglo veinte. La misma forma que adopta el poema ya se presenta como un desafío a estas tradiciones: en lugar de *narrar* la muerte de su protagonista – como ocurre por ejemplo en las *Metamorfosis* de Ovidio, principal referencia de Lezama –, el poema se presenta como una sucesión de versos aparentemente *desligados*, operando esencialmente como un cuerpo de imágenes *visuales* simultáneas, casi siempre *estáticas y fragmentadas*, en la que no podemos sino intuir la narrativa que le da origen. En efecto, sin ni mencionar la “absurdimidad” de las imágenes que lo componen, *Muerte de Narciso* se presenta como un poema compuesto de versos cuya conexión, empezando por el mismo nivel sintáctico, es más sugerida que

efectiva, y que *a primera vista* presenta muchas semejanzas con la atmosfera onírica y la escritura automática de los surrealistas. Para Mataix:

Sería, por lo tanto, inútil (y quizá imposible) acercarnos a Muerte de Narciso intentando “traducir” el poema verso a verso, o queriendo reducir a una lógica argumental algo que Lezama, con su afán totalizador, quiso global. [...] todo el poema es en realidad una gran imagen, o un aluvión de imágenes que se ofrecen como el “significante” (en bloque) de un “significado” a cuyo sentido último sólo tenemos acceso al final, exactamente como el súbito: la “revelación” resultante de la trayectoria (vivencia oblicua) de la metáfora. (2000a, 151)

¿No se acerca la descripción que ofrece la crítica en torno a ese poema de la descripción que ofrece Fronesis en torno a la “técnica completiva” que atribuía a Picasso?

Interesantemente, al confrontar la fragmentariedad de *Muerte de Narciso*, Heller encuentra en la “dislocada” referencia al Nilo que aparece en sus primeros versos una explicación. De acuerdo al crítico, esa referencia estaría relacionada al mito de Isis y Osiris, vinculándose a la manera como Lezama lidia con la tradición. Para Heller, tal como Isis recoge los destrozos del cuerpo de Osiris para lograr su resurrección en el “más allá”, lo que hace Lezama en *Muerte de Narciso* es releer, o más bien re-escribir la tradición a través del recorte y *collage* de textos ya consagrados en torno al mito de Narciso – los más importantes siendo las *Metamorfosis* de Ovidio, y los poemas “Narcisse parle” (1890–1900) y “Fragments du Narcisse (1922), de Valéry. *Muerte de Narciso* sería así un poema que opera a través del recorte, *collage* y relectura de otros textos, cifrando en su composición la manera como Lezama lidia con la tradición: no volteándole la espalda, como pretendían los vanguardistas, sino re-escribiéndola,

convirtiendo su obra en una verdadera *suma crítica* de épocas y culturas, fragmentaria por naturaleza.¹⁸⁴

Innecesario notar las conexiones entre el análisis de Heller sobre el aspecto fragmentario del poema y el cubismo, especialmente la manera como Lezama evalúa la obra de Picasso, cuyo gran logro estaría en su capacidad de sintetizar estilos pertenecientes a diferentes épocas y culturas. Más que el carácter fragmentario de *Muerte de Narciso* sin embargo – algo común a la poesía de vanguardia de manera general, y que no necesariamente tendría que haber derivado del *collage* – es el referido carácter *visual y estático* de las imágenes que se construyen a través de sus versos lo que más sorprende en el poema. Buena parte de los versos que componen *Muerte de Narciso* podrían ser leídos como *meras* descripciones de paisajes y/o escenas, formando imágenes cuya aparente “absurdistad” – tal como en el caso del “hombre cortado al medio por una ventana” de Breton – bien se podrían leer como una “mera” cuestión de perspectiva. A cierta altura del poema, así describe Lezama el paisaje que rodea a la figura de Narciso: “Ya el otoño recorre las islas no cuidadas, guarnecidas /islas y aislada paloma muda entre dos hojas enterradas. /El río en la suma de sus ojos

¹⁸⁴ Para Heller, *Muerte de Narciso* sería una suerte de poema–rito de iniciación. En efecto, Heller analiza *Muerte de Narciso* con base en las relaciones intertextuales existentes entre el poema y al menos dos otros mitos aparentemente desvinculados entre sí, aparte del mito de Narciso: el mito de Dionisio, tal como aparece en la tradición órfica, y el de Isis y Osiris, clave para su interpretación del poema de Lezama. Como demuestra el crítico, las historias de ambos dios griego y faraón egipcio serían versiones míticas de ritos de iniciación inmemoriales, cuyas huellas estarían en la dinámica de muerte y resurrección que encuentra en esas narrativas. Con base en eso, Heller propone leer también *Muerte de Narciso*, primer pieza literaria publicada por Lezama, como una narrativa iniciática, una en la que técnica de composición y contenido se articulan de manera a cifrar el modo como el autor lidia con la tradición.

anunciaba /lo que pesa la luna en sus espaldas y el aliento que en halo convertía.” (MN 34) Aquí, el río “en los ojos” del que suponemos ser Narciso y la luna que “pesa en sus espaldas” fácilmente podrían ser comprendidos si pensamos que la descripción de este paisaje es, en realidad, la descripción del paisaje a partir de su reflejo en las aguas del río, y los ojos del protagonista, es decir, *presentado simultáneamente bajo diferentes perspectivas*.

Considerando el aspecto visual y estático de las imágenes que atraviesan el poema, y el aprecio que nutrió Lezama por las artes visuales, tal vez sería posible entender *Muerte de Narciso* no solamente como recorte y *collage* de otros textos, como la plasmación verbal de imágenes *visuales*, es decir, *cuadros*. Vale notar que entre los incontables cuadros elaborados en torno al mito de Narciso, muchos pertenecen al barroco, estética que tanto interesó a Lezama. ¿Habría él escrito *Muerte de Narciso* tomando en cuenta algunos de esos cuadros? ¿Acaso el aspecto fragmentario de poema, los versos aparentemente *desligados* que lo componen – como los “labios y vuelos desligados” del tercer verso – se derivarían de la *ékfrasis*, el recorte y *collage* de imágenes tomadas de la tradición pictórica occidental?

A cierta altura del poema, Narciso – o tal vez Eco, no lo sabemos con seguridad – parece equipararse a una estatua de mármol. Cito: “Vertical desde el mármol no miraba /la frente que se abría en loto húmedo” (MN 33). No queda claro, en el poema, si el que “no miraba” es Narciso, o Eco. Si consideramos que se trata de Eco, podríamos fácilmente relacionar esos versos con uno de los varios lienzos que basados en ese mito

produjo el pintor barroco francés Nicolas Poussin (1594-1695), en especial su *Écho et Narcisse*. En ese cuadro, Eco aparece al fondo, la cabeza volteada hacia el suelo,



Figura 6: Nicolás Poussain. *Écho et Narcisse*. Segundo tercio del siglo XVII. Óleo sobre lienzo. Gemäldegalerie Alte Meister, Dresden.

mirando en dirección opuesta a la de Narciso. Además, su imagen asume una apariencia fantasmagórica, blanca de los pies al pelo, en una pose que le confiere un aspecto de estatua griega.

Es casi seguro que

Lezama haya conocido ese cuadro. Sin embargo, Eco apenas se menciona en el poema de Lezama; esta figura es estratégicamente reemplazada por Dánae en los primeros versos¹⁸⁵. Además, sus versos aluden a una “frente que se abría en loto húmedo”, metáfora para el reflejo del rostro de Narciso en el agua. Así, lo más probable es que el sujeto que “no miraba” en el poema sea Narciso, y no Eco. Eso se confirma si contrastamos esos versos con el poema de Ovidio, donde a cierta altura también se

¹⁸⁵ En realidad, Eco sí aparece en el poema, pero como *recurso poético*, sonoro. Recordemos que Lezama se basa primordialmente en Valéry al componer su poema, poeta que como dijimos primó por la musicalidad.

equipara a Narciso a una estatua de mármol¹⁸⁶. En lo que concierne a cuadros inspirados por el mito, aparte de aquellos en los que Narciso aparece ya muerto, prácticamente en ninguno él “no miraba” su reflejo. Ninguno, aparte de las *Metamorfosis de Narciso* de Dalí.



Figura 7: Salvador Dalí. *Metamorfosis de Narciso*. 1937. Óleo sobre lienzo. The Tate Gallery, Londres.

Son muchas las coincidencias entre el poema y este cuadro. En ambos, Narciso se equipara a una estatua, lo cual podría estar relacionado al hecho de que ambos Lezama y Dalí se basan en Ovidio al componer sus obras. Pero hay más coincidencias. En el poema, como acabamos de ver, se hace referencia a una “frente que se abría en loto húmedo”. En el lienzo de Dalí, no es una flor de loto, sino un narciso lo que brota de la cabeza del doble de Narciso. Además, ese doble asume la forma de una mano. *Todo* el

¹⁸⁶ Me refiero a las versos 418–24 del libro tercero de las *Metamorfosis*. Cito: “Quédase suspendido él de sí mismo y, inmóvil con el rostro mismo, /queda prendido, como de pario mármol formada una estatua. /Contempla, en el suelo echado, una geminada – sus luces – estrella, /y dignos de Baco, dignos también de Apolo unos cabellos, /y unas impúberas mejillas, y el marfilleño cuello, y el decoro /de la boca y en el níveo candor mezclado un rubor, /y todas las cosas admira por las que es admirable él.”

poema de Lezama está permeado por referencias a las manos; aunque se trate de una alusión al oficio del poeta, no deja de ser otra coincidencia significativa. Asimismo, a cierta altura de su poema, Lezama utiliza la palabra *ajedrez*, siendo el tablero que vemos en la lienzo de Dalí la única referencia a ajedrez que hemos encontrado en las varias versiones textuales y visuales del mito de Narciso. Finalmente, es también el cuadro de Dalí el único donde Narciso lleva pelo largo y despeinado, lo cual tal vez pudiese explicar la “cabellera desterrada del aire” a la que hace referencia Lezama.

Ese lienzo de Dalí se develó en 1937, año de publicación de *Muerte de Narciso*. Ese mismo año, Dalí publicó también un poema sobre el mito de Narciso, suerte de glosa extendida de su lienzo¹⁸⁷. Es bastante posible que Lezama haya alcanzado ver su cuadro antes de publicar la versión final de su *Muerte de Narciso*, considerando la gran circulación que como vimos tuvo la pintura de vanguardia europea en Cuba a través de reproducciones en revistas y exposiciones. Además, hay una coincidencia en la manera como ellos cierran sus poemas. Contrariamente a lo que ocurre en el mito, Narciso de alguna manera se “salva” al final de ambos los poemas de Lezama, y de Dalí: “fugando sin alas”, en el caso del primero, y “rescatado” por el amor de Gala, en el caso del segundo.

¹⁸⁷ El poema fue publicado en francés en Éditions Surréalistes, bajo el mismo título que la lienzo y acompañado de tres reproducciones de la misma. En el texto que introduce el poema, Dalí recomienda que se lo lea junto con la observación del cuadro, para la cual ofrece además indicaciones precisas, relacionadas a lo que él llamó “método paranóico-crítico”. En ese sentido, más que como glosa, el poema parece funcionar como suerte de explicación del cuadro, clarificando la versión que del mito pretendía ofrecer el pintor.

Considerando que el proyecto estético y cultural de Lezama se desarrolló en el intento de “superar los vicios” del vanguardismo – como ocurre con otros escritores de la llamada “pos-vanguardia” –, podría parecer contradictorio que el autor se sirviese de un cuadro de Dalí para componer su poema iniciático. Sin embargo, es ante todo como estrategia de *auto-afirmación* y *legitimación* de su obra que se deben comprender tales críticas, una actitud irónicamente vanguardista que, tal como ocurre con muchos “pos-vanguardistas”, frecuentemente comporta préstamos y alusiones implícitas de los mismos “precursores” que se quería combatir. Además, no podemos ignorar que hay una cierta similitud entre el “método paranoico-crítico” de Dalí – que presuponía básicamente la idea de *ver lo invisible/el reverso de la visible* detrás de lo real sensible –, y la poética lezamiana, para la cual la influencia del surrealismo y su manejo del concepto de maravilloso como producto de un dialogo entre lo real sensible y la mirada que lo revela, como hemos visto, es mucho más significativa de lo que deja entender el autor¹⁸⁸. Finalmente, la gran crítica de Lezama con relación a las vanguardias es su “artificialismo”, las “tecniquerías formales” en las que habían redundado, la “manera”

¹⁸⁸ Más que un simple método de composición, el “método paranoico-crítico” propuesto por Dalí se ofrece como verdadera defensa de un nuevo “régimen óptico”, uno que tal como la poética lezamiana, tendría como presupuesto básico la búsqueda de “lo invisible” detrás de lo real sensible. Además, hay una notable semejanza en las palabras que utiliza Dalí al exponerlo, y ciertos pasajes de la ensayística lezamiana. En efecto, así resume la crítica Rosa María Maurell el método de Dalí: “Dalí desarrolla el ‘método paranoico-crítico’, que describe de la siguiente manera: ‘método espontáneo de conocimiento irracional basado en la asociación interpretativa de fenómenos delirantes’. El propio Dalí nos explica qué entiende por tal método en el artículo ‘Total camouflage for total war’ publicado en la revista Esquire en agosto de 1942: ‘El descubrimiento de las ‘imágenes invisibles’ se inscribía ciertamente en mi destino. A la edad de 6 años, asombré a mis padres y a sus amigos por mi don, muy propio de los mediums de ‘ver las cosas de otra forma’. Siempre he visto lo que los demás no veían; y lo que ellos veían, yo no lo veía.’” Definiendo la poesía, afirma Lezama: “ente de imaginación fundado en lo real. O, si se prefiere, como yo prefiero: ente de razón fundado en lo irreal.” (OC, 508)

degenerada en “manías” a la que se refiere el autor. Dicha crítica se refiere antes a los *procedimientos* empleados por los vanguardistas que a los productos de sus esfuerzos, y no excluyen la posibilidad de que Lezama admirara a muchos vanguardistas, como lo prueban sus reiterados elogios a Picasso y el dialogo que se observa en su ensayística entre su concepción de poesía, y el tipo de visualidad implicado en el cubismo.

Ahora bien, si *Muerte de Narciso* parece haber sido construido esencialmente a partir del recorte y *collage* de imágenes tomadas de las artes visuales, ¿qué otras relaciones habría entre este poema y la estética que atribuye al pintor español? ¿Y cómo comprender esa concatenación cubista de imágenes de matriz surrealista, considerando las evaluaciones lezamianas de la encrucijada óptica en la que se encontraba el arte contemporáneo?

En la visión de Lezama, Picasso se diferencia de otros artistas de vanguardia en por lo menos dos puntos: 1. su capacidad de dialogar con la tradición, la síntesis de diferentes estilos y épocas que se expresaría en su obra – la síntesis de “fragmentos aportados por las culturas” a la que se refiere Fronesis al describir su “manera egipcia”, contrapunto a la novolatría y deseo de ruptura total con la tradición pregonados por las vanguardias; y 2. su balance entre el cuidado formal característico de la poesía pura – su “malicia de los estilos” –, y la dosis de lo “informe” que pregonaban los surrealistas a través del dubio automatismo – y que el autor asocia a su “inocencia creacional”. Retomemos la cita con la que resume Lezama la estética del pintor español en “Cautelas de Picasso”:

Frente a esas cautelas de posiciones históricas, para adquirir como en un manual angélico la sinopsis de todas las culturas, saberlas disociar, simultanear, ponerlas al revés, ojo vivaz, o disfrazarlas si así lo quiere, Picasso añade, lo imprescindible, sus juegos de inocencia: la visión que crea, la visión nacida con una cinégesis capaz de crear pequeños objetos. Un ojo que empieza con él, que emplaza un perspectivismo desconocido hasta entonces, es capaz de avivar la adquisición del método de todos los estilos conocidos. La cultura ha resuelto aquí su tenebrosa enemistad con la natura [...]. (OC 245)

Al alejarse de la tradición de ruptura y el anti-formalismo pregonados por las vanguardias, primando por su “malicia de los estilos” y el relativo cuidado formal, Picasso no incurrió en el “artificialismo” y la mera “tecniquería” a la que para Lezama se habían limitado las vanguardias: es su capacidad de hacerlo sin perder su toque de “inocencia creadora”, del “primitivismo” que los surrealistas buscaban a través del automatismo y/o del arte no-europeo, lo que aprecia el autor. Así, en la obra de Picasso, se ven resueltas tanto la contienda entre tradición y originalidad que tanto preocupó la llamada pos-vanguardia, como la dicotomía entre formalismo racionalista y anti-formalismo, entre lo artificioso y lo sensible que divide el arte de vanguardia. No por casualidad Lezama resume la estética de Picasso a una dicotomía entre el “ojo que analiza” y el “ojo que siente/crea”: si lo que reclamaba el surrealismo era un cambio en nuestra *visión* del mundo y del arte, si lo que suponía el automatismo era una mayor atención a nuestra experiencia inmediata, calcada en la psíquica de lo sensible, lo que pretendía el cubismo era pasar de un impresionismo o expresionismo del paisaje a un *expresionismo abstracto*, uniendo el oficio de la mirada a la técnica. “[F]iel del descuido

y del cuidado” (OC 19), Picasso había literalmente inaugurado una *nueva óptica* en el arte contemporáneo.

Las apreciaciones lezamianas de la obra de Picasso se ven reflejadas en los procedimientos de composición de *Muerte de Narciso*. Antes que nada, el poema se ofrece como una *suma* de textos escritos y visuales pertenecientes a distintas épocas y culturas. Recordemos que Lezama se refiere a Picasso como el “San Gerónimo de la plástica” (EA 164), una alusión al *carrefour* entre Occidente y Oriente, entre diferentes épocas, culturas y estilos posibilitada por el “ojo analítico” del pintor.¹⁸⁹ Asimismo, *Muerte de Narciso* se presenta como una suma cuyo aspecto *fragmentario*, aparentemente *arbitrario*, esconde un laborioso trabajo de recorte y *collage* de imágenes capaces de ofrecernos *diferentes perspectivas* sobre un mismo mito *presentadas simultáneamente*, tal como ocurre en el cubismo picassista. No es casual que el poema empiece con una enigmática referencia al Egipto: la misma explicación que ofrece Fronesis en torno a la “técnica completiva” que atribuye al pintor español se lee como clave de la poética lezamiana y el método de composición de *Muerte de Narciso*. Refiriéndose a versos citados más arriba – “Ya el otoño recorre las islas no cuidadas, guarnecidas /islas y aislada paloma muda entre dos hojas enterradas” –, afirmó Ángel Gaztelu en *Verbum* (1937): “¿No parece que nos pinta – ya sabemos lo

¹⁸⁹ Como lo recuerda Chiampi, San Jerónimo fue el responsable por traducir la Biblia al latín, convirtiéndose no sólo en una figura central en lo que toca a la transposición de lo que hasta aquel entonces, hacía parte exclusiva de la cultura del oriente al occidente, sino también en una figura central en lo que toca a la conformación de la tradición cristiana en la que se va a forma lo que hoy conocemos como Europa, tradición a la que subscribía Lezama.

amante y estudioso, que es Lezama de la pintura –, un cuadro cubista en estos versos?”

(Méndez Martínez, 203)

Así, al componer *Muerte de Narciso*, Lezama estaría combinando el estímulo imagético surrealista – lo maravilloso, la yuxtaposición insólita de imágenes y la sorpresa como modos de ruptura con las convenciones del realismo que el autor comparte con los surrealistas –, que encuentra en el lienzo de Dalí, y que le regala algunos de sus versos más inusitados, con una técnica cubista que le permite a Lezama aquella dosis combinada de “descuido” y “cuidado” que él atribuía a Picasso – en contraposición a la ilusoria “informidad” y “primitivismo” defendidos por los surrealistas¹⁹⁰. Otra vez, el “surrealismo clásico” que el autor atribuía a Vitier aflora detrás de la poética y la poesía lezamiana. O tal vez podríamos hablar aquí de un “cubosurrealismo”: para Lezama, la plástica contemporánea debería aspirar a un lúcido y deliberado es a un “expresionismo del subconsciente”. En las palabras del autor:

Impresionismo clásico dijo un comentarista a propósito de Debussy. [...] Del impresionismo clásico hasta el impresionismo del subconsciente en que ahora estamos enclavados. No sabemos qué túneles estamos atravesando, podemos considerar tarea de dioses diferenciar un reloj de una araña o una hoja de una copa. Asomados a ese pozo se entretienen en mostrarnos los primeros peces sin ofrecerlo purificados en el expresionismo del subconsciente. (OC 254)

¹⁹⁰ Vale notar aquí la semejanza entre el tipo de yuxtaposición que encontramos en los paisajes descritos en *Muerte de Narciso* y los “retratos de paisaje de Rousseau. Análogamente a lo que observamos en el caso de Rousseau, en *Muerte de Narciso* se yuxtaponen islas, el Nilo, nieve, animales típicos de las florestas del hemisferio norte, etc.

Ni impresionismo clásico, ni impresionismo del subconsciente, ni siquiera el expresionismo abstracto del cubismo analítico: es en un expresionismo del subconsciente, combinación del cuidado formal característico de los cubistas y el espectro imagético de los surrealistas, que Lezama encuentra la salida para la encrucijada óptica del arte contemporáneo, salida que tiene su versión verbo-voco-visual¹⁹¹ en los versos de *Muerte de Narciso*.

3.4 DE LO GRIS AL VERDE: LA PINTURA DE VANGUARDIA CUBANA EN LA ENCRUCIJADA ÓPTICA DEL ARTE CONTEMPORÁNEO

Al analizar el episodio de *Oppiano Licario* sobre el pintor primitivista francés Henri Rousseau, vimos como Lezama deconstruye la “falacia de lo primitivo” que informó las vanguardias europeas. Tal falacia explica no sólo la relación de subordinación y legitimación que se estableció entre Rousseau y Apollinaire, sino también la visita de Breton a América y su interpretación de la pintura mexicana contemporánea como expresión de una suerte de “surrealismo intuitivo”, inspirado por el carácter “naturalmente surreal” de las realidades mexicanas. Recordemos que esa falacia primitivista informó también ciertas manifestaciones de las vanguardias latinoamericanas, y en gran medida es la pervivencia de esta falacia lo que explica el fenómeno del *boom* – como lo comprueba a lectura que hizo Cortázar de la obra de Lezama y su impacto en lo que toca a su recepción fuera de Cuba. Vimos asimismo cómo

¹⁹¹ “Verbo-voco-visual” es el término utilizado por Haroldo de Campos para definir la poesía concreta, que siguiendo las huellas de los cubistas, primó por unir el cuidado con la musicalidad, a la incorporación de la visualidad en su poesía. A este respecto, ver su *Teoría de la poesía concreta*.

la deconstrucción de esa falacia de lo primitivo viene acompañada de un reiteración de las críticas lezamianas al dubio “artificialismo” vanguardista, es decir, como Lezama pone a descubierto la contradicción entre la celebración de lo primitivo – implícitamente asociado a lo intuitivo y/o a lo “informe” – y las “tecniquerías” del surrealismo. Finalmente, hemos demostrado cómo, al contrario de lo que suele afirmar la crítica, es ante todo en el contrapunto entre la “manera moderna” del “surrealista” Rousseau y la “manera egipcia” de Picasso que debemos buscar la clave para la comprensión del proyecto estético-cultural lezamiano, cuyos principios se relacionan a una concepción de visión y una visualidad derivadas del cubismo.

Si es cierto que Rousseau figura en este episodio como el alter ego de Lezama, lo mismo podría decirse de Picasso: ambos no son sino dos caras de una misma moneda, del reclamo por una “solución unitiva” al dualismo entre lo formal y lo “informe”, tradición y ruptura al que, según Lezama, estaba entregado el arte contemporáneo. El contrapunto entre las figuras de Rousseau – la “inocencia”, lo “primitivo” – y de Picasso – la forma, lo cosmopolita –, es en sí mismo un falso contrapunto. Rousseau, el “francés mexicanizado”, no era exactamente un “inocente” o un “primitivo”, de la misma forma como Picasso, el español “afrancesado” o cosmopolita, no era meramente otro artista de vanguardia entregado a la experimentación formal por la experimentación misma. De ahí tal vez que Lezama se encamine hacia una suerte de “cubossurrealismo” en su poema inaugural, *Muerte de Narciso*. Una pregunta queda todavía por contestar: ¿por

qué utilizar las figuras de un pintor primitivista francés y un vanguardista español para ilustrar su poética? ¿Por qué esta síntesis del cubismo y el surrealismo?

Una vez más, México se presenta como una referencia central. En *La expresión americana*, afirma Lezama:

Si Picasso saltaba de lo dórico a lo eritreo, de Chardin a lo provenzal, nos parecía una óptima señal de los tiempos, pero si un americano estudiaba y asimilaba a Picasso, *horror referens*. [...] y así, cuando en 1944 nuestros pintores expusieron en México, Diego Rivera, Siqueiros y Rodríguez Lozano, coincidían en acusar a nuestros pintores de influencias... picassistas. (EA 162)

Lezama se está refiriendo aquí a una exposición de pintura de vanguardia realizada en México en 1944, en la que los muralistas mexicanos, comprometidos con un realismo de tipo nacionalista e indigenista, criticaron ácidamente el “picassismo” de pintores cubanos como Mario Carreño, Amelia Pélaz and Wilfredo Lam – “nuestros pintores”. En realidad, muchos pintores mexicanos de la fase pos-muralista confrontaron iguales objeciones, como Jesús Guerrero Galván, Rufino Tamayo y Agustín Lazo, cuyo “anti-realismo”, inspirado por tendencias heredadas del cubismo, el expresionismo y el surrealismo, fue duramente atacado por los muralistas, como lo recuerda el mismo Lezama. Irónicamente, esa “influencia picassista” fue fundamental para el reconocimiento de la pintura cubana contemporánea fuera del ámbito latinoamericano – Lezama, que frecuentemente recurre a la figura de Picasso para *validar* la pintura de vanguardia cubana, parecía estar bastante conciente de esta coyuntura. En “Todos los colores de Mariano” (1947), afirma Lezama:

Hasta ahora los órganos disfrutados habían sido filosóficos. Los órganos de Aristóteles, Santo Tomás y Bacon, habían tenido en el campo de la especulación la misma importancia que los órganos de Rafael, El Greco y Picasso, en los dominios de la plástica. Ellos todos han sumado las intuiciones anteriores, de pequeños islotes que no lograban constituirse en fenómenos de cultura, en decisivos momentos en que el estilo se hacía coral, como en esta prueba mayor de Picasso: allí las disociaciones de las formas parecían coincidir con las más desesperadas atomizaciones del sujeto, y después se ha encontrado [...] que a su primera visión creadora sustituye una devoradora claridad sobre todas sus conquistas, que le hacían quedar como muestra coral, como estilo de todos, cómodamente habitable. Ningún artista de nuestra época puede presumir de habersele definitivamente escapado. Mariano no ha sido de los que han resistido a esa tentación. ¿Cómo convertir ese signo en un reproche? (OC 731)

Al defender el “picassismo” de los pintores cubanos, Lezama está atacando el mandato de la absoluta autoctonía y originalidad que está detrás de críticas que les digirieron los muralistas mexicanos, un mito de hecho bastante europeísta que se relaciona de cerca con el gusto por lo primitivo que expresaron las vanguardias. Lezama está, también, proponiendo una “alternativa” al nacionalismo y el realismo social que adoptaron los muralistas mexicanos como respuesta al problema de crear una “expresión americana”. En vez de eso, Lezama plantea la idea de que América, como la obra de Picasso, es heredera y suma de toda la tradición occidental. De ahí que, para Lezama, la expresión americana debe reflejar el mismo tipo de visualidad completa que el autor observa en Picasso. Para Lezama:

El hecho de que Picasso haya sido el pintor que más influencia ha ejercido en el mundo, mucho más que un Greco, un Piero Della Francesca o un Rafael, es un signo de la hipertrofia de la cultura plástica de nuestros días [...]. Ha sido el malagueño, en nuestra época, el ente influenciador, el ser hecho para provocar en los demás una virtud recipiendaria. En eso intervenían también signos muy de época nuestra. Su ojo rápido para captar lo que es creador en su inmediata

circunstancia, y llevarlo, con un instinto muy mediterráneo, a lo que es forma y concluyente visibilidad. (EA 163)

Al contrario de lo que parecen implicar los muralistas mexicanos, sin embargo, eso *no* significa para Lezama que la pintura cubana y los pos-muralistas mexicanos sufrieran de un “reprochable europeísmo”, o un “complejo de inferioridad” ante el arte de vanguardia europeo:

No se trata de subordinación de influencias, donde unas resulten mortandades e ineficacias y otras vislumbres e impulsos mágicos. Tampoco de regalías miméticas [...], pues en nuestra época para señalar la inicial de la cadena mimética sería necesario unir los espectros de Scotland Yard con el Colegio de Traductores de Toledo, trabajando en cooperación con el Sindicato de escribas egipcios. (EA 162)

Una vez más, Lezama ironiza el concepto de originalidad absoluta característico de las vanguardias a favor de la idea de incorporación trasmutativa de la tradición que el autor asocia al cubismo picassiano y que vertebra su caracterización de la cultura americana. Inversamente, si es cierto que Picasso figura como el gran artista contemporáneo en la obra de Lezama, la pintura de vanguardia cubana también le añadió un elemento fundamental a la “manera egipcia” del español. Comentando la pintura de Víctor Manuel, dice Lezama:

[L]a mayoría de nuestros pintores, después de haber traído un gris *fatigué*, se encontraron [...] que les ayudaba graciosamente para el más seguro gris verdeante nuestro. Lo verde marcha por dentro como una oruga que humedece el gris. Gris de cansancio afrancesado, producido por el bostezo de aquel arte de mandarín simbolista – por las impurezas del arte puro y por otras imprevisibles – era el mejor gris para la malaria de los instintos de nuestras indiferenciadas boberías, diríamos naderías si este no fuera un linajudo vocábulo agónico. (OC 702)

La pintura de vanguardia cubana, arguye Lezama, trajo la “frescura” del verde del paisaje isleño al “gris de cansancio afrancesado” del cubismo analítico de Picasso, todavía demasiado apegado al ideal de arte deshumanizado que favorecieron ciertos sectores de la vanguardia. De ahí la importancia del contrapunto con Rousseau en el episodio de *Oppiano Licario*: por más atractiva que la obra de Picasso pueda haber parecido a los ojos de Lezama, fue Rousseau, el “retratista de paisajes” cuyo viaje imaginario a México fue tan esencial a su imaginación, el que le prestó sus “ojos inocentes” a Picasso. De la misma forma, la pintura de vanguardia cubana le añadió un toque de verde a la algo gris “manera egipcia” de Picasso, representando, tal vez, el “tercer elemento” oculto detrás de la dicotomía que establece Lezama entre el primitivismo del francés mexicanizado y el cubismo del afrancesado español. ¿No serían tal vez Wilfredo Lam, Amélia Pélaez, René Portocarrero, Víctor Manuel, Mariano Rodríguez y Roberto Diago – esos “vanguardistas inocentes” – los verdaderos alter egos de Lezama? ¿No sería el episodio de *Oppiano Licario* sobre Rousseau una defensa implícita de la pintura cubana y sus influencias picassistas frente a los “peligros del surrealismo”?¹⁹²

¹⁹² Vale la pena recordar aquí el rechazo que expresó Dalí por los motivos vegetales y el color verde en la pintura, algo que abunda no solo en la pintura de Rousseau, sino también en la pintura de vanguardia cubana. En realidad, para Dalí: “the climate and the surroundings of a painter are infinitely important. It is clear, for Dalí, that the very idea of a good painter arising from the tropics is fully as ludicrous as that of someone being a good Swedish painter (!).” (Caws 2008, 134) Según Dalí, prosigue Caws, un pintor debe: “avoid flowers around the house (your worst enemy is exotic flora), and you must absolutely shun loud coloration of all sorts. The worst is a green lawn, ‘and all vegetation in which the green of the chlorophyll utters its desperate biological shrieks for oxygen!’ By all means possible you should ‘Avoid ... the presence of those snotty brats which are the violent greens’.” (134) Así, no sorprende que Lezama elija a un pintor

Así, al considerar las contradictorias relaciones que parece haber sostenido Lezama con las vanguardias, la pintura cubana contemporánea, a la que tantas páginas dedicó el autor, ofrece una clave fundamental para matizar su supuesto anti-vanguardismo y comprender la asimilación de ciertos principios básicos del cubismo a su proyecto estético-cultural, especialmente en lo que toca a su manejo del nuevo tipo de visualidad que se inaugura con las vanguardias. En ese sentido, no sólo se problematiza la clasificación de Lezama como un anti-vanguardista, sino también su clasificación como un neobarroco, al menos si por “neobarroco” se entiende cualquier tipo de pervivencia del barroco en el suelo latinoamericano y/o como expresión de una posmodernidad *avant la lettre*. La obsesión y a la misma vez desconfianza expresa por el autor en relación a la visión, a los meros sentidos en cuanto instrumento de conocimiento de la realidad y a los parámetros realistas de representación no son, como lo propone Louis Parkinson Zamora, una herencia directa del barroco, o el producto de un barroquismo inherente a la cultura latinoamericana – teoría que la crítica toma prestada de Carpentier –, y ni mucho menos manifestación de un dudoso posmodernismo.¹⁹³ Es ante todo con las vanguardias europeas, y ciertos sectores de la

en el que abundan los motivos tropicales, y que supuestamente había estado en México durante su juventud para cifrar su poética y elaborar lo que podríamos entender como una defensa de la pintura cubana, antagonizando con la figura de Dalí.

¹⁹³ En *The Inordinate Eye. New World Baroque and Latin American Fiction*, Parkinson Zamora defiende la existencia de una “mirada latinoamericana” frente a la cultura del “otro” que desestabilizaría la cultura dominante y su concepción de arte por medio del sincretismo, la apropiación transmutativa, descentrada y descentralizadora de elementos culturales exógenos, algo que se expresarían no solo en la literatura, sino también en las artes visuales. Para la autora, esa “mirada latinoamericana”, cuyas primeras manifestaciones ubica en el barroco del Nuevo Mundo, se relacionaría de cerca con las teorías pos-

vanguardia latinoamericana – especialmente la pintura de vanguardias cubana – que el autor está dialogando.

Fueron las vanguardias las que “rescataron” el barroco, objeto de las más despreciativas valoraciones hasta fines del siglo diecinueve. En *The surrealist look* (3-12), Caws establece un paralelo directo entre el surrealismo, y el arte barroco. Sin embargo, como afirma Chiampi en *Barroco e modernidade*, lo que primero llamó la atención de los vanguardistas en el barroco fue el “experimentalismo”, el tipo de “innovación formal” que observaban en poetas como Don Luis de Góngora. Sólo más tarde la mera “recreación con formas barrocas”, en las palabras de Chiampi, daría lugar a un sentido efectivo de identificación entre modernos y barrocos. En todo caso, las muchas relecturas que a lo largo del siglo veinte se hicieron en el sentido de establecer una identificación entre barroco y modernidad, barroco y posmodernidad, como argumenta Gregg Lambert – el caso más notorio tal vez siendo el de Sarduy, responsable tal vez por

coloniales, e informaría no sólo la obra de escritores latinoamericanos contemporáneos convencionalmente asociados al llamado neobarroco, como Lezama y Carpentier, sino otros escritores que incluso rechazaron abiertamente la estética barroca, como Jorge Luis Borges. Afirma Zamora: “By the late sixteenth Century, New World intellectuals and writers had already begun to adopt syncretic images as a means of projecting an American cultural identity against the colonizing power of Spain. [...] Since then, the New World Baroque has become a self-conscious postcolonial ideology aimed at disrupting entrenched power structures and perceptual categories. This ideology, termed Neobaroque in the 1970's, has provided Latin American writers the means by which to contest imposed ideologies and recover relevant texts and traditions. Under the sign of Neobaroque, they have engaged the expressive forms of the historical Baroque to create a discourse of 'counterconquest' (José Lezama Lima's term) that operates widely in contemporary Latin America.” (XVI) Sin ni mencionar el anacronismo implicado en sus evaluaciones del barroco, se establece así una continuidad entre el barroco del Nuevo Mundo y la literatura latinoamericana contemporánea bastante difícil de sostener, continuidad que ignora las vicisitudes históricas a las que están sometidos los trabajos analizados, y que en lo tocante a su manejo del concepto de visualidad y/o a las artes visuales, ignora el papel de las vanguardias en el establecimiento del régimen de percepción y los patrones de representación contemporáneos.

inaugurar esa línea crítica —, resultan de una operación hermenéutica que obviamente implica fuertes mecanismos de proyección.

A pesar de las relativas coincidencias que podemos encontrar entre barroco y modernidad/posmodernidad, o entre sus respectivas manifestaciones culturales y artísticas, hay una diferencia fundamental entre la episteme característica del barroco, y la que se inaugura a inicios del siglo veinte: aunque al barroco esté caracterizado por cierta desconfianza en los sentido en cuanto instrumento de conocimiento, o para restringirnos a nuestro tema, en la visión en cuanto forma de conocer y representar la realidad, no sólo la cultura del barroco sigue siendo una cultura esencialmente visual, como hemos dicho, sino una cultura en la que todavía se creía en las *esencias*. En cambio, la episteme que emerge con las vanguardias se caracterizaría precisamente por un cuestionamiento de las ideas de esencia, identidad, totalidad, etc., marcando el fin del ocularcentrismo occidental que, de acuerdo a Jay, tiene su punto máximo precisamente con el barroco.

En todo caso, como hemos sugerido, no se puede ignorar que los mismos diálogos que sostiene Lezama con el barroco están traspasados por las relecturas que de esa estética hicieron los vanguardistas, no pudiendo leerse ni como un regreso directo, no-intervenido al barroco, y ni mucho menos como manifestación de cualquier tipo de pervivencia del barroco en América Latina, como parece proponer Zamora; abogar por

tal pervivencia implicaría comulgar con cierto “esencialismo identitario” que el mismo Lezama criticó repetidas veces a lo largo de su obra.¹⁹⁴

¹⁹⁴ En cuanto al concepto de neobarroco, vale notar además que lo que hace Zamora, así como muchos otros críticos del llamado neobarroco – empezando tal vez por el mismo Sarduy, involuntariamente responsable por inaugurar esa vertiente crítica – es prácticamente re-emplazar el hoy día quizá un poco gastado término “posmoderno”, por el de “neobarroco”, operación que además de pecar también por el anacronismo, no parece ofrecernos ninguna ventaja desde los puntos de vista conceptual y hermenéutico. En efecto, sin entrar en los méritos de la discusión sobre la validez de los conceptos de posmodernismo y posmodernidad, la crítica reciente se ha empeñado en hacer coincidir el llamado neobarroco, término anteriormente utilizado para referirse a ciertas manifestaciones específicas del arte latinoamericano, con lo antes se identificaba como posmoderno, disolviéndose así el concepto de neobarroco en una nebulosa de características que potencialmente se podrían aplicar a casi todas las manifestaciones del arte contemporáneo. Así, o se precisa lo que se quiere identificar bajo el título de neobarroco – restringiéndose el empleo de este concepto tal vez a ciertas manifestaciones del arte latinoamericano posterior a la crisis epistemológica que emerge en fines de la década de sesenta, y/o a artistas que concientemente se identificaron como neobarrocos –, o se relega el término al dominio de las “ficciones inútiles”, para parodiar a Lambertt.

Epílogo

Los diálogos de la obra de José Lezama Lima con las vanguardias van mucho más allá del rechazo aparente que ante a ellas manifestó el autor. Ese mismo rechazo, a veces disfrazado en un elocuente silencio con relación a figuras destacadas de la vanguardia cubana, como Nicolás Guillén y Jorge Mañach, es en gran medida un síntoma de su deseo de poder y auto-legitimación. Recordemos que las críticas de Lezama hacia las vanguardias se concentran entre los años treinta e inicios de los cuarenta, cuando apenas emergía en el escenario intelectual y cultural cubano. En todo caso, la pervivencia de temas, problemas y técnicas característicos de las vanguardias más allá de las llamadas vanguardias históricas en América Latina es ineludible; de eso nos da testimonio la obra de Lezama. Hay secretas continuidades en los intersticios de esa tradición de la ruptura con la que Lezama y otros escritores de la llamada pos-vanguardia pretendían romper, continuidades que sólo podemos deprender de las relaciones intertextuales que, a veces de manera implícita e incluso contradictoria, se establecen entre la obra de Lezama, y los varios textos que componen el gran contexto de las vanguardias latinoamericanas.

Pero tampoco se trata de disolver la distancia que separa la poética lezamiana de las poéticas de vanguardia. Ni anti, pero tampoco pos-vanguardista, Lezama está lejos de ser un mero epílogo. De pronto, es la misma lógica de los epílogos, que tanto criticó Lezama, lo que nos impulsa a cuestionar el término pos-vanguardia. Porque lo que se

observa en la obra del autor no es una simple dialéctica de negación y afirmación, superación y/o repetición, sino un proceso de asimilación transmutativa de ciertos elementos vanguardistas que implica la convivencia sincrónica de los contrarios. De ahí pensar el autor como un *contravanguardista*, como alguien que supo incorporar los logros de las vanguardias, al mismo tiempo en que *difiere* de ellas. No olvidemos que, al caracterizar el barroco americano como un arte de la contraconquista, Lezama le atribuye dos características fundamentales: tensión y plutonismo. Es esa misma tensión, ese plutonismo que calendoscópicamente “rompe los fragmentos y los unifica” para formar una nueva imagen lo que caracteriza las relaciones intextertuales entre la obra de Lezama y las vanguardias.

A lo largo de este trabajo, privilegiamos el análisis de las relaciones de Lezama con dos estéticas de vanguardia en particular: surrealismo – arquetipo de todo lo que el autor más aborrecía en las vanguardias – y cubismo – la estética más admirada por Lezama. Asimismo, hemos relacionado las posiciones lezamianas ante las vanguardias en su contexto intelectual y cultural, matizándolas desde el punto de vista cronológico – su dinámica de rechazo explícito, silencio y regreso –, y desde el punto de vista de la expresión artística en cuestión – literatura versus pintura. Demostramos cómo ciertos conceptos clave de la poética lezamiana responden a las mismas problemáticas que estaban detrás de la mera “novedad voncinglera” vanguardista – como Lezama gustaba de llamarlas –, empezando por la misma centralidad que el autor confirió al concepto de imagen y a la agencia de la mirada en su sistema poético del mundo. Cabría, tal vez,

pensar en los diálogos lezamianos con otras estéticas de vanguardia europeas – el expresionismo alemán, por ejemplo –, y otros escritores de vanguardia latinoamericanos que, sin comentar directamente, habrán influido también en su obra – Vicente Huidobro, Cesar Vallejo, y por qué no, Jorge Luis Borges. Cabría asimismo analizar los diálogos de la obra de Lezama con otros discursos que, al lado de las vanguardias, configuraron el panorama cubano de los años treinta, cuarenta y cincuenta, como el discurso spengleriano sobre la decadencia europea y el discurso sobre la miscegenación racial y cultural como cimiento de la identidad isleña. En todo caso, la presencia de *topoi* y técnicas vanguardistas en la obra de Lezama, la manera como el autor responde a problemáticas características de las vanguardias no comprueban solamente la pervivencia de las vanguardias más allá del contexto de las vanguardias históricas. Comprueban, también, que Lezama no estaba inmune a las contingencias de su tiempo, que no en una torre de marfil perdida en una isla del Caribe se construyó su obra. Y es en los diálogos de la obra de Lezama con su circunstancia, o más bien, las resonancias de esos diálogos en nuestra circunstancia, que reside el interés que un escritor aparentemente tan arcano puede representar para el crítico de hoy.

Referencias Bibliográficas

- "Acoso a Carpentier. Mesa redonda realizada el 11 de diciembre de 1976 junto a la Moderna poesía en La Habana." *La Gaceta de Cuba. Edición Especial: 85 aniversario de Alejo Carpentier* s.n. (diciembre 1989), 29-31.
- Adorno, Theodor. *Aesthetics Theory*. Boston: Routledge, 1983.
- Antelo, Raúl. *Maria con Marcel: Duchamp en los trópicos*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno, 2006.
- Arcos, Jorge Luis. *Orígenes: la pobreza irradiante*. La Habana: Letras Cubanas, 1994.
- Bataille, Georges. *Histoire de l'oeil*. Paris: J. J. Pauvert, 1967.
- Bejel, Emilio. *José Lezama Lima, poeta de la imagen*. Madrid: Huerga y Fierro, 1994.
- Benjamin, Walter. *The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction*. Londres: Penguin, 2008.
- Berthet, Dominique. *André Breton, L'Éloge de la recontre. Antilles, Amérique, Océanie*. Paris: HC Éditions, 2008.
- Birkenmaier, Anke. *Alejo Carpentier y la cultura del surrealismo en América Latina*. Madrid: Iberoamericana, 2006.
- - - . "Alejo Carpentier y Wifredo Lam: Negociaciones para un arte revolucionario". *Anales de literatura hispanoamericana* 32 (2003): 205-13.
- Blake, William. *The Marriage of Heaven and Hell*. Nueva York: Dover Publications, 1994.
- Bloom, Harold. *The Anxiety of Influence: a Theory of Poetry*. Nueva York: Oxford University Press, 1977.
- Breton, André. *Manifestes du surréalisme*. Paris: Jean-Jacques Pauvert, 1962.
- - - . *Nadja*. Paris: Gallimard, 1963.
- - - . *Œuvres complètes*. Vol. 2. Paris: Gallimard, 1992.
- Bürger, Peter. *Theory of the Avant-Garde*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1984.
- Bustillo, Carmen. *Barroco y América Latina: un itinerario inconcluso*. Caracas: Monte Ávila, 1988.
- Calinescu, Matei. *Five Faces of Modernity: Modernism, Avant-garde, Kitsch, and Postmodernism*. Durham: Duke University Press, 1987.

- Camacho-Gingerich, Alina. *La cosmovisión poética de José Lezama Lima en Paradiso y Oppiano Licario*. Miami: Universal, 1990.
- Campos, Haroldo de. *O seqüestro do barroco na formação da literatura brasileira: o caso Gregório de Matos*. Salvador: Fundação Casa de Jorge Amado, 1989.
- - -. *Teoria da poesia concreta: textos críticos e manifestos (1950-1960)*. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1975.
- Canclini, Néstor García. *Culturas híbridas. Estratégias para entrar e sair da modernidade*. São Paulo: Edusp, 2003.
- Carpentier, Alejo. *Letra y solfa*. La Habana: Letras Cubanas, 1989-2008.
- - -. *Razón de ser*. Caracas: Universidad Central de Venezuela-Ediciones del Rectorado, 1976.
- - -. *El reino de este mundo*. Barcelona: Seix Barral, 2008.
- - -. *Tientos y diferencias*. Montevideo: Arca, 1967.
- Carpentier, Alejo. *La novela latinoamericana en vísperas de un nuevo siglo y otros ensayos*. México: Silgo Veintiuno, 1981.
- Casanovas, Martí. "Nuevos rumbos: la exposición de 1927". *Revista de Avance* 5 (mayo 1927): 99-100.
- Caws, Mary Ann. *Pablo Picasso*. Londres: Reaktion Books, 2005.
- - -. *Salvador Dalí*. Londres: Reaktion Books, 2008.
- - -. *The Surrealist Look*. Cambridge: The MIT Press, 1997.
- Caws, Marry Ann (ed.) *Manifesto. A Century of Isms*. Lincoln: University of Nebraska Press, 2001.
- Chiampi, Irlemar. "Alejo Carpentier y el surrealismo". *Revista Língua e Literatura* 9 (1980): 155-74.
- - -. *Barroco e modernidade*. São Paulo: Perspectiva, 1998.
- - -. "Lo maravilloso y la historia en Alejo Carpentier y Pierre Mabilie". *Historia y ficción en la narrativa hispanoamericana*. Caracas: Monte Ávila, 1974.
- - -. *O realismo maravilhoso*. São Paulo: Perspectiva, 1980.
- - -. "As serpes de Gôngora (As reapropriações de Gôngora e a emergência do neobarroco na América Latina)". *Barroco* 18 (1997-2000): 101-13.
- - -. "O texto ilegível: a expressão americana de José Lezama Lima". Tesis de Libre Docencia. Universidade de São Paulo, 1989.

- Correa Rodríguez, Pedro. *La poética de Lezama Lima: Muerte de Narciso*. Granada: Universidad de Granada, 1994.
- Cortázar, Julio. *Rayuela*. Buenos Aires: Sudamericana, 1974.
- Dalí, Salvador. "Las metamorfosis de Narciso". Sebbag, Georges (ed.). *Les Éditions surréalistes: 1926-1968*. Paris: IMEC, 1993.
- Derrida, Jacques. "Différance". *Margins of Philosophy*. Chicago: University of Chicago Press, 1982.
- Díaz Infante, Duanel. *Los límites del origenismo*. Madrid: Colibrí, 2005.
- - -. *Mañach o la República*. La Habana: Letras Cubanas, 2003.
- Díez de Revenga, Francisco Javier. *Las vanguardias y la generación del 27*. Madrid: Síntesis, 2004.
- D'Ors, Eugenio. *Lo barroco*. Madrid: Tecnos/Alianza, 2005.
- Duvozoi, Gérard y Bernard Lecherbonnier. *André Breton. La escritura surrealista*. Madrid: Guadarrama, 1976.
- Febvre, Lucien. *Le Problème de l'incroyance au XVI^e siècle, la religion de Rabelais*. Paris: A. Michel, 1968.
- Fernández Moreno, César y otros. *América Latina em sua literatura*. São Paulo: Perspectiva/UNESCO, 1979.
- Flam, Jack and Miriam Deutch (eds). *Primitivism and Twentieth Century Art Documentary History*. Berkeley: University of California Press, 2003.
- Foster, Hal. *The Return of the Real*. Cambridge: The MIT Press, 1996.
- Foster, Hal, Rosalind Krauss, Yve-Alain Bois y Benjamin H. D. Buchloh. *Art Since 1900: Modernism, Antimodernism, Postmodernism*. New York: Thames and Hudson, 2004.
- Foster, Hal (ed.). *Vision and Visuality*. Seattle: Bay Press, 1988.
- Fowler, Víctor. *La maldición: el placer como conquista*. La Habana: Letras Cubanas, 1998.
- Finkelstein, Haim. "Dalí's Paranoia-Criticism or The Exercise of Freedom". *Twentieth Century Literature* 21.1 (febrero 1975): 59-71.
- Fuentes, Carlos. *La nueva novela latinoamericana*. México: J. Mortiz, 1969.
- García Marquez, Gabriel. *Cien años de soledad*. Buenos Aires: Sudamericana, 1974.
- García Marruz, Fina. *La familia de Orígenes*. La Habana: Unión, 1997.
- García Vega, Lorenzo. *Los años de Orígenes*. Buenos Aires: Bajo La Luna, 2007.

- - -. *Espirales del cuje*. La Habana: Orígenes, 1951.
- - -. "Rostros del reverso". *Orígenes* 31 (1952): 30-40.
- - -. *El oficio de perder*. Sevilla: Espuela de Plata, 2005.
- Gleizes, Albert y Jean Merzinger. *Du cubisme*. Paris: Compagnie Française des Arts Graphiques, 1947.
- Gomes Júnior, Guilherme Simões. *Palavra peregrina. O barroco e o pensamento sobre artes e letras no Brasil*. São Paulo: Edusp/Fapesp, 1998.
- Gonzáles, Reynaldo. *Lezama Lima: el ingenuo culpable*. La Habana: Letras Cubanas, 1988.
- González Cruz, Iván. *La posibilidad infinita: archivo de José Lezama Lima*. Madrid: Verbum, 2000.
- González Echevarría, Roberto. *Alejo Carpentier: el peregrino en su patria*. México: UNAM, 1993.
- - -. "Apetitos de Góngora y Lezama". *Iberoamericana* 41.92-3 (julio-diciembre 1975): 479-91.
- - -. "Lezama, Góngora y la poética del mal gusto". *Hispania* 84.3 (septiembre 2001): 428-40.
- Gran, M. F. "Incertidumbre de la geometría de espacio real". *Revista de Avance* 35 (junio 1929): 168-71.
- - -. "La onda fresneliana". *Revista de Avance* 48 (julio 1930): 210-4.
- Heller, Ben. *Assimilation/ Generation/ Resurrection. Contrapuntal Readings in the Poetry of José Lezama Lima*. London: Bucknell University Press, 1997.
- Henderson, Linda Dalrymple. *The Fourth Dimension and non-Euclidean Geometry in Modern Art*. Princeton: Princeton University Press, 1981.
- Hernández Gata, A. "Estética del tiempo: lo nuevo, lo viejo y lo antiguo". *Revista de Avance* 23 (junio 1928): 141-5.
- - -. "Estética del tiempo: lo nuevo, lo viejo y lo antiguo (conclusión)". *Revista de Avance* 24 (julio 1928): 173-9.
- Hernández Novás, Raúl. "Re-nacimiento de un taller renacentista". *Casa de las Américas* 180 (mayo-junio 1990): 133-42.
- Hieshbein, Cesia Ziona. *Las eras imaginarias de Lezama Lima*. Caracas: Academia Nacional de la Historia, 1984.

- Hutcheon, Linda. *A Poetics of Postmodernism: Theory, History, Fiction*. Nueva York: Routledge, 1988.
- - -. *A Theory of Parody: The Teachings of Twentieth-Century Art Forms*. Nueva York: Methuen, 1985.
- Ichazo, Francisco. "Biología de lo arbitrario. Exposición de Abela". *Revista de Avance* 44 (marzo 1930): 70-3.
- - -. "Sobre un rótulo vacilante". *Revista de Avance* 14 (octubre 1927): 5-6.
- Jay, Martin. *Downcast eyes. The Denigration of Vision in Twentieth-Century French Thought*. Berkeley: University of California Press, 1993.
- Jameson, Fredric. *Postmodernism or The Cultural Logic of Late Capitalism*. Durham: Duke University Press, 1991.
- Juan, Adelaida de. "Alejo Carpentier: cronista de artes plásticas". *Revista Casa de las Américas* 238 (2005): 81-6.
- - -. *Pintura cubana: temas y variaciones*. México D.F.: UNAM, 1980.
- - -. "Vanguardias plásticas en Cuba y el Caribe". Belluzzo, Ana Maria de Moraes, org. *Modernidade: vanguardas artísticas na América Latina*. São Paulo: Unesp, 1990. 121-131.
- Kaupp, Monica. "Becoming Baroque. Folding European Forms into the New World Baroque with Alejo Carpentier". *The new Centennial Review* 5.2 (2005): 108-49.
- LaCapra, Dominick. *History and Criticism*. Ithaca: Cornell University Press, 1987.
- - -. *Rethinking Intellectual History: Texts, Contexts, Language*. Ithaca: Cornell University Press, 1983.
- Lambert, Gregg. *The Return of the Baroque in Modern Culture*. Londres: Continuum, 2004.
- Legrand, Gérard. *André Breton en son temps*. Paris: Le soleil noir, 1976.
- Le Goff, Jacques. *O maravilhoso e o cotidiano no ocidente medieval*. Lisboa: Edições 70, 1983.
- Levinson, Brett. *Secondary Moderns. Mimesis, History, and Revolution in Lezama Lima's "American Expression"*. Lewisburg: Bucknell University Press, 1996.
- Lezama Lima, José. *Cartas (1939-1976)*. Edición de Eloisa Lezama Lima. Madrid: Editorial Orígenes, 1979.
- - -. *Diarios (1939-1949 / 1956-1958)*. Edición de Ciro Bianchi Ross. La Habana: Unión, 2011.

- - -. *La expresión americana*. Edición de Irleamar Chiampi. México D.F.: Fondo de Cultura Económica, 2001.
- - -. *Imagen y posibilidad*. Selección, prólogo y notas de Ciro Bianchi Rossi. La Habana: Letras Cubanas, 1981.
- - -. *La materia artizada. Críticas de arte*. Selección, prólogo y notas de José Prats Sariol. Madrid: Tecnos, 1996.
- - -. *Muerte de Narciso. Antología poética*. Selección y prólogo de David Huerta. Madrid: Alianza Editorial/Era, 1988.
- - -. *Obras completas*. 2 Vols. México D.F.: Aguilar, 1977.
- - -. *Oppiano Licario*. Edición de Julio López. Madrid: Cátedra, 1977.
- - -. *Paradiso*. Edición de Cintio Vitier. Madrid: Fondo de Cultura Económica, 1996.
- - -. "Respuesta y nuevas interrogantes. Carta abierta a Jorge Mañach". *Bohemia*, La Habana, 2 de octubre de 1949.
- Luis, Carlos M. "Lezama Lima y el surrealismo". *Agulha. Revista de Cultura* 67 (enero-febrero 2009): n.p. Web.
- Lyotard, Jean François. *The Postmodern Condition: a Report on Knowledge*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1984.
- Mabille, Pierre. *Le merveilleux*. Paris: Le Éditions des Quatre Ventes, 1946.
- - -. *Le miroir du merveilleux*. Paris: Sagittaire, 1940.
- Manzoni, Celina. *Un dilema cubano. Nacionalismo y vanguardia*. La Habana: Casa de las Américas, 2011.
- - -. *Vanguardistas en su tinta. Documentos de la vanguardia en América Latina*. Buenos Aires, Corregidor: 2007.
- Mañach, Jorge. "El arcano de cierta poesía nueva. Carta abierta al poeta José Lezama Lima". *Bohemia*, 25 de septiembre de 1949.
- - -. "Breve réplica a Cintio Vitier". *Diario de la Marina*, 26 de octubre de 1949.
- - -. "Final sobre la comunicación poética". *Bohemia*, 23 de octubre de 1949.
- - -. "Reacciones a un diálogo literario (Algo más sobre poesía vieja y nueva)". *Bohemia*, 16 de octubre de 1949.
- Maravall, José Antonio. *La cultura del barroco: análisis de una estructura histórica*. Barcelona: Ariel, 1980.
- Mario Santí, Enrico. "Oppiano Licario: la poética del fragmento". *Coloquio Internacional sobre la obra de José Lezama Lima*. Vol 2. Madrid: Fundamentos, 1984, 135-51.

- Marquéz Rodríguez, Alexis. *Lo barroco y lo real maravilloso en la obra de Alejo Carpentier*. México: Siglo Veintiuno, 1982.
- Mataix, Remedios. *La escritura de lo posible. El sistema poético del mundo de José Lezama Lima*. Murcia: Edicions de la Universitat de Lleida, 2000a.
- - -. *Para una teoría de la cultura: La expresión americana de José Lezama Lima*. Murcia: Editora de la Universidad de Alicante, 2000b.
- Mateo Palmer, Margarita. *Paradiso: la aventura mítica*. La Habana: Letras Cubanas, 2002.
- Maurell, Rosa María. "Historia de un cuadro. *Metamorfosis de Narciso*". Fundació Gala-Salvador Dalí, s.d. Web.
- Méndez Martínez, Roberto (ed.). *Valoración múltiple de José Lezama Lima*. La Habana: Casa de las Américas, 2011.
- Millor Díaz, Manuel. "Sobre el diálogo Lezama-Mañach". *Prensa Libre*, 20 de octubre de 1949.
- Navarri, Roger. *Nadja*. Paris: Presses Universitaires de France, 1986.
- Ortega, Luis. "Coquetería intelectual". *Prensa Libre*, 30 de octubre de 1949.
- - -. "Una generación que se rinde". *Prensa Libre*, 2 de octubre de 1949.
- Ortega y Gasset, José. *La deshumanización del arte. Ideas sobre la novela*. Madrid, Revista de Occidente, 1928.
- Ortiz, Fernando. *El huracán, mitología y sus símbolos*. México: Fondo de Cultura Económica, 1947.
- Ovidio Nasón, Publio. *Las metamorfosis*. México: Porrúa, 2010.
- Padura Fuentes, Leonardo. *Un camino de medio siglo: Alejo Carpentier y la narrativa de lo real maravilloso*. México: Fondo de Cultura Económica, 2002.
- "Carpentier y el surrealismo: de Paris a Puerto Príncipe". *Revolución y cultura* 12 (Diciembre 1989): 10-19.
- Paz, Octavio. *Los hijos del limo*. Barcelona: Seix Barral, 1974.
- Pellón, Gustavo. *José Lezama Lima's Joyful Vision. A Study of Paradiso and Other Prose Works*. Austin: University of Texas Press, 1989.
- - -. "Portrait of a Cuban Writer as a French Painter: Henri Rousseau, José Lezama Lima's Alter Ego." *MLN* 103.2 (marzo 1988): 350-73.
- Plástica del Caribe: ponencias de la conferencia internacional de la II Bienal de La Habana*. La Habana: Letras Cubanas, 1989.

- Poggioli, Renato. *The Theory of the Avant-Garde*. Cambridge: The Belknap Press of Harvard University Press, 1968.
- Prats Sariol, José. "La revista *Orígenes*". *Coloquio Internacional sobre la obra de José Lezama Lima*. Vol 1. Madrid: Fundamentos, 1984, 37-57.
- Rama, Ángel (ed.). *Más allá del boom: literatura y mercado*. Buenos Aires: Folios, 1984.
- Revista de Avance*. Prólogo y selección de Martín Casanovas. La Habana: Instituto Cubano del Libro, 1972.
- Riccio, Alessandra. "Los años de *Orígenes*". *Coloquio Internacional sobre la obra de José Lezama Lima*. Vol 1. Madrid: Fundamentos, 1984, 21-33.
- Ríos Ávila, Rubén. *A Theology of Absence: the Poetic System of José Lezama Lima*. Ithaca: Cornell University Press, 1983.
- Rodríguez Feo, José. *Mi correspondencia con Lezama Lima*. México D.F.: Era, 1991.
- Rodríguez Monegal, Emir. *El boom de la novela latinoamericana: ensayo*. Caracas: Tiempo Nuevo, 1972.
- Rojas, Rafael. "Orígenes and the Poetics of History". *The New Centennial Review. Origins of Post-Modern Cuba* 2 (2002): 151-85.
- Roserberg, Fernando J. *The Avant-Garde and Geopolitics in Latin America*. Pittsburgh: The University of Pittsburgh Press, 2006.
- Salgado, César A. "Hybridity and New World Baroque Theory". *The Journal of American Folklore*, 112.445 (verano 1999), 316-331.
- - -. "Lezama, lector múltiple de Rayuela". *Casa de las Américas* 261 (octubre-diciembre 2010): 87-94.
- - -. *From Modernism to Neobaroque: Joyce and Lezama Lima*. Cranbury: Associated University Presses, 2001.
- - -. "The novels of Orígenes". *New Centennial Review* 2.2 (verano de 2002): 201-30.
- - -. "Orígenes ante el Cincuentenario de la República". González Echevarría, Roberto (ed.). *Cuba: cien años de literatura, un siglo de independencia*. Barcelona: Colibrí, 2004, 165-89.
- Sarduy, Severo. *Barroco. Obra Completa*. Tomo 2. Edición de Gustavo Guerrero y François Wahl. México: Fondo de Cultura Económica, 1999, 1195-1261.
- - -. "El barroco y el neobarroco". *Obra Completa*. Tomo 2. Edición de Gustavo Guerrero y François Wahl. México: Fondo de Cultura Económica, 1999, 1195-1261 y 1385-1404.

- Schwartz, Jorge. *Vanguardas latino-americanas. Polêmicas, manifestos e textos críticos*. São Paulo: Edusp, 1995.
- Shatuck, Roger. *The Banquet Years*. Nueva York: Random House, 1968.
- Schumm, Petra (ed.). *Barrocos y modernos. Nuevos caminos en la investigación del barroco americano*. Frankfurt/Madrid, Vervuert, 1998.
- Spengler, Oswald. *The Decline of the West*. Nueva York: A. A. Knopf, 1934.
- Stein, Gertrude. *Gertrude Stein on Picasso*. Edición de Edward Burns. Nueva York: Liveright, 1970.
- Tarrés Picas, Montserrat. *Las vanguardias literarias y el "grupo del 27"*. Madrid: Akal, 1990.
- Toynbee, Arnold. *A Study of History*. Oxford: Oxford University Press, 1987.
- Unruh, Vicky. *Latin American Vanguard: the Art of Contentious Encounters*. Berkeley: University of California Press, 1994.
- Vargas, Omar. "Silogísticas del sobresalto: Resonancias científicas en la obra de José Lezama Lima". Tesis Doctoral no publicada. The University of Texas at Austin, 2012.
- Verani, Hugo J. *Las vanguardias literarias en Hispanoamérica: manifiestos, proclamas y otros escritos*. México : Fondo de Cultura Económica, 2003
- Vitier, Cintio. *Diez poetas cubanos (1937-1947)*. La Habana: Orígenes, 1948.
- - -. "Jorge Mañach y nuestra poesía". *Diario de la Marina*, La Habana, 26 de octubre de 1949.
- - -. "Jorge Mañach y nuestra poesía II", *Diario de la Marina*, La Habana, 30 de octubre de 1949.
- - -. *Para llegar a Orígenes*. La Habana: Letras Cubanas, 1994.
- Wölfflin, Heinrich. *Principles of Art History: the Problem of the Development of Style in Later Art*. Nueva York: Dover, 1950.
- Worringer, Wilhelm. *Form in Gothic*. London: Alec Tirenti, 1964.
- Zamora, Louis Parkinson. *The Inordinate Eye. New World Baroque and Latin American Fiction*. Chicago: The University of Chicago Press, 2006.